الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر باتنة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية المطلع في القصيدة العباسية

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها

فرع: النقد العربي القديم

إعداد الطالب: بوعلام بوعامر

إشراف الأستاذ الدكتور: محمد منصوري

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د/ عبد السلام ضيف	أ. التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د/ محمد منصوري	أ. التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
أ.د/ الطيب بودربالة	أ. التعليم العالي	جامعة باتنة	مناقشا
أ.د/ محمد العربي عيلان	أ. التعليم العالي	جامعة عنابة	مناقشا
أ.د/ الربعي بن سلامة	أ. التعليم العالي	جامعة قسنطينة	مناقشا
أ.د/ عباس بن يحيى	أ. محاضر	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1433-1434هـ/2012-2013م

بســــــــــــم الله الرحمـــــــــــــــن الرحيـــــــــــم

إهــــــــــــداء

إلى أمّي بحر الأمومة الزاخر وينبوع الحنان المتدفّق، ووالدي المثل والقدوة...

إلى رفيقة الدرب أم مروان، شكرا على زخّات التشجيع، وصدق الصحبة في مضايق البحث ...

إلى ثمرة الفؤاد: ولدي مروان، وابنتي فرح.

إلى روحَي أختيّ رحمهما الله، وسائر إخوتي وأخواتي.

إلى روح الدكتور دباش عبد الحميد رحمه الله المشرف على مذكرتي للماجستير عسى الله أن يجعل ذلك في ميزان حسناته.

إلى كلّ من تتلمذت له على مقاعد الدّراسة، أو في الحياة ..

أتقدّم بهذا العمل المتواضع .

بوعامر بوعلام✍

شكــــر وعرفــــان

إلى كل من أسدى معروفا أوأهدى نصيحة أو أزجى دعاء... في سبيل إتمام هذه الدراسة فإلى:

- أسرتَي قسم اللغة والأدب العربي في جامعة غارداية، وقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة الحاج لخضر بباتنة أساتذة وإداريين.
- إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، شكرا على سيبذلون من جهد، ويخصصون من وقت لقراءة الرسالة، وعلى ما سيُهدون إلى صاحبها من بيانٍ لمواضع عيوبها وخللها، وإرشادٍ إلى تدارك ما وقع فيها – ولاشك– من سهو وتقصير، وهو ما يكون دفقة دم جديد في أوصالها تحيا وتنتعش به.
- إلى الأصدقاء والزملاء كافة.

مقـــــــــدمــة

إذا كان التساؤل التقليدي عن بنية القصيدة العربية القديمة مشروعا، لما عليه ظاهر بنيتها من مقدمة يُتخلص منها إلى غرض مقصود تتلوه خاتمة، فإنه – على مشروعيته ومنطقيته – يبقى سؤال ظاهر، كل إجابة عنه تحوم حول الحوافّ، ما لم يُشفع بسؤال باطن يكون بمنزلة تكميل لتلك الإجابة. سؤال الباطن هذا يتوجه تلقاء ما يتضمنه كل عنصر في تلك البنية من جمالية شعرية تلتقي ومتضمَنات سائر العناصر لإعطاء القصيدة ملمحها الشعري المتكامل.

إن الإجابة عن سؤال الشعرية هذا، من شأنها أن تعطي الإجابة عن سؤال البنية عمقا، وتضفي عليها جدوى، كما أنها كفيلة أن تبرر – شعريا– ظاهرة التعدد في تلك البنية، على اعتبار أن الشعرية عالم خاص، وعامل جمْع في استطاعته التأليف بين ما يراه الإحساس المجرد من النظرة الجمالية والرؤية الشعرية، أشتاتا متفرقة وشظايا أجسام متنافرة يستحيل التئامها.

لقد ابتعدت النظريات الشعرية الحديثة عن سؤال الماهية والتجريد في مجال الأدب والشعر، وذهبت تتساءل عن الخصائص التي تجعل من نص ما شعرا، أي عن الإجراءات والتشكيلات الفنية والتنظيم اللغوي الذي يرتقي بالنص إلى يفاع الشعر، فصار من الممكن البحث عن الجمال والشعرية في نصوص كانت في معزل عن هذا البحث، وكان التفكير فيها على هذا الأساس خلطا وافتئاتا.

والناظر في الدراسات البلاغية والنقدية القديمة، التي توجهت إلى البحث في المقومات الشعرية للقصيدة، وكانت إحدى مميزات التراث النقدي والبديعي عند العرب، يلاحظ أن ثمة قناعة غلبت على النقاد والبلاغيين العرب القدماء، وتابعهم فيها الدراسون المحدثون، تتمثل في أن المطلع هو نقطة ارتكاز القصيدة العربية القديمة، والمنطلق الذي تتجمع عندها الطاقة الشعرية، وتتراكم الدفقة الشعورية ريثما تنبجس ممتدة في تدفقها إلى سائر أبيات القصيدة، بحيث تشكّل تلك النقطة المرجعية الجمالية الأولى للأبيات اللاحقة، والتي من الصعب على الشاعر أن يعوض فيها ما فاته من شروط الصنعة الشعرية في المطلع، مهما بلغ تجويده بعد ذلك، ومهما بلغ عدد أبيات القصيدة.

لذلك سعت هذه الدراسة الموسومة بـ " شعرية المطلع في القصيدة العباسية " إلى توخي مطلع القصيدة العباسية بالدراسة، في محاولة للوقوف على القيم الجمالية التي تميز بها مطلع القصيدة في هذا العصر. في إشكالية يمكن صياغتها في الأسئلة الرئيسية الآتية:

1. ما هي القيم الجمالية والبديعية التي يجب أن تتوفر للمطلع، حتى يكتسب نفَسَه الشعري، تلك القيم التي انتهت إلى أن تصبح شروطا ورسوما قعّد لها البديعيون والنقاد انطلاقا بطبيعة الحال – من استقرائهم للواقع الشعري، الذي أبدعه النوابغ من الشعراء؟
2. ما مدى توسع الشاعر العباسي تخصيصا في إثراء تلك القيم، وهل وقف حبيس تلك "الشروط "؟ أم شق عصا الطاعة، ثائرا عليها، شاقا لنفسه طريقا آخر، تماشيا مع المستجدات الحضارية والثقافية والفنية في ذلك العصر؟
3. ما هو موقع مطلع القصيدة في التشكيل النهائي للملمح الشعري الجمالي للقصيدة، بوصفها وحدة متكاملة متضامة؟
4. هل يمكن الاستفادة من دراسة العنونة في النقد المعاصر، والتوسل بتقنياتها في دراسة مطلع القصيدة، على اعتبار خلو القصيدة العربية التراثية من العنوان الذي يضعه الشاعر نفسه، لاسيما أن أكثر البلاغيين اشترطوا في المطلع ما يدل على غرض القصيدة ويناسب غرضها؟

تلك هي جملة من الأسئلة التي تحاول الدراسة الإجابة عنها، إضافة إلى أسئلة تتفرع منها تمهيدا أو توضيحا.

ولما كان السعي موجها إلى تلمس ما يتضمنه المطلع من جماليّة شعرية، وكان التشكيل اللغوي هو أول عناصر تلك الجمالية وأنفع أدواتها وأظهر ما يقع عليه الذوق، إضافة إلى كون " براعة المطلع " نفسها مبحثا بلاغيا بديعيا، كان المنهج الأسلوبي هو المنهج الذي يفرض نفسه في هذه الحال، لِما يشتمل عليه من إجراءات تمكّن الدارس من تفكيك البناء اللغوي، ونقض النسيج الأسلوبي الذي حاك منه الشاعر مطلعه.

وقد قامت الدراسة على مدخل وبابين وخاتمة، أما المدخل فخصص للعصر العباسي وتوجهاته الأدبية والنقدية، وهو ما يستدعي الحديث عن الشعرية تعميما وتوجهاتها في ذلك العصر تخصيصا. مع التوسع أحيانا إلى الناحية الثقافية عموما. فإذا كان من الثابت أن هذا العصر لم يشهد تطورا جذريا في بنية القصيدة العربية التقليدية، فيكفي أنه العصر الذي جُوهِر فيه بالثورة على مقدمة القصيدة وفيها المطلع. كما كان فيه أبو نواس الذي صدع بتلك الدعوة، متبرما ساخطا معبّرا عن ذلك في شعره.

إن العصر العباسي – كما هو معلوم – العصر الذهبي في تاريخ العرب والمسلمين وحضارتهم، فقد تعددت فيه المعارف والعلوم، وتلاقت الثقافات وتلاقحت، ونضجت علوم العربية وتأصلت، وازدهرت الفنون وترسخت.

إضافة إلى نضج النقد الأدبي وتأصله، لاسيما النقد البلاغي الذي أعطى المطلع ملمحه الفني، وازدهر فيه البديع الذي على رأسه براعة المطلع أو الاستهلال.

وهو أيضا العصر الذي ازدهر فيه فن الغناء وتنوعت الألحان، وتطورت أدوات العزف، وهو ما أثّر في الشعر، لاسيما أن أكثر ما يُغنّى من القصائد مطالعُها ومقدماتها، فكان من أثر هذا الاحتفال بالغناء الانصرافُ إلى تجويد تلك الأجزاء من القصيدة. إلى جانب توطّد علم العروض وموسيقى الشعر العربي.

والعصر العباسي هو العصر الذي بدأت تظهر فيه اتجاهات شعرية جديدة، ذات موضوعات وأغراض لها تأثيرها في موسيقى الشعر، وجمالياته بمختلف مظاهرها التركيبية والإفرادية والصوتية، كالشعر الشعبي وشعر التصوف والزهد.

وهو العصر الذي انفرد بنوابغ من الشعراء كانوا ينصرفون انصرافا كليا إلى فنهم مُكرّسين حياتهم له، مجوّدين ومنقحين. متخذين منه صناعة حقيقية، ينافحون عن حياضها ويدافعون عنها الأدعياء من الشعراء، ويسفّهون دونها تشقيقات الدخلاء من النقاد.

ثم كان الباب الأول المعنون بـ " المطلع في بنية القصيدة العربية التقليدية شعرية التموقع "، لكون المطلع هو أول أبيات القصيدة، وكان موقعه منها على رأس المقدمة التي هي إحدى البنى الصغرى التي تتركب منها القصيدة العربية التقليدية. وهو في عمومه بحث في موقعية المطلع من معمار القصيدة العربية التقليدية وفي جمالياته، فإذا كان من المسلَّم به الآن أن المطلع هو البيت الأول في القصيدة، فإنّ في كتب تراثية أقوالا وآراءً وحدودا تلقي بنوع من الغموض حول مفهومه أو موقعه من القصيدة، خصوصا عندما يُعبَّر عنه بصيغة الجمع " المطالع "، موضوعة في مقابل " المقاطع ".

وفي صدر هذا الباب تمهيد في البنية، وتوجهات النقد الحديث والفكر الذي انبثق عنه صوبها، وبعده فصل مخصص لبنية القصيدة العربية التقليدية، بُحثت فيه عناصر تلك البنية المتمثلة في المقدمة التي على رأسها المطلع، فالتخلص، فالختام.

ولمّا كان الجمال في الفن نسقا يتطلب الانسجام والاطراد، ولا يتحمل التنافر والشذوذ، وكانت الوحدة في الفن نتيجة للانسجام والاطراد من جهة، وكان المطلع– بوصفه عضوا في بنية القصيدة– ذا تأثير لا يمكن إغفاله في محاولة البحث عن مظاهر هذه الوحدة لاسيما مع اشتراط دلالة المطلع على ما بُنيت عليه القصيدة من جهة أخرى، كان الحديث عن الوحدة الفنية في الفصل الثاني من الباب الأول، وهو أمر يحفز عليه ما أشيع – و ما يزال يشاع – من خلوّ القصيدة العربية القديمة من كل مظهر من مظاهر الوحدة، وهو اعتقاد تشجع عليه بعض الأمور إذا أُخذت في ظاهرها. مثل كون أول القصيدة عادةً المقدمةَ الطللية الغزلية مهما كان الغرض الأصلي. بيد أنه اعتقاد أثبتت بحوث ودراسات أكاديمية أنه مغال، على الأقل بعموميته وإغفاله وُجوها من الوحدة يمكن رصدها فيها.

وهو فصل تناول قضية الوحدة مبسوطة في ثلاث قضايا فرعية، عالجت مسألة تعدد الأغراض في القصيدة العربية التقليدية، ووحدة البيت، وأخيرا الوحدة العضوية.

واستقل المطلع بالفصل الثالث مفصلا في مسائل ثلاث، الأولى: الجمالية الشعرية ولزومها للقصيدة عموما والمطلع خصوصا. والثانية: بحث في اهتمام بلاغيّينا ونقادنا

القدماء بالمطلع، ورصد لما خصوه به من شروط وقيم جمالية استقوها من الموروث الشعري السابق ومما استجد في العصر العباسي. كل ذلك منظور فيه إلى ما سبق من جماليات الشعرية. والثالثة: فكرة تستند إلى الدرس السميولوجي للعنوان، ذلك المبحث الطريف الذي يغري بمحاولة الاستفادة منه في درس مطلع القصيدة العربية التراثية، بما أنها نص يخلو من العنونة، وبما أن للعنوان وظائف يمكن أن يضطلع بها المطلع.

وقد سُبقت تلك القضايا بتمهيد عرض لمفهوم المطلع وتحديد موقعه من القصيدة، لورود عبارات عن بعض النقاد والبلاغيين القدماء توحي بوجود خلاف وشبهة في الاتفاق حول ذلك، كما سبقت الإشارة.

أما الباب الثاني وعنوانه: " مستويات الشعرية في مطلع القصيدة العباسية "، فهو دراسة لمظاهر الشعرية وتجلياتها في مطلع القصيدة العباسية، تتدرج من المستوى التركيبي، الذي تشكّله البنى النحوية المختلفة، والتي تدخل عليها إجراءات نحوية لها تأثير مباشر في الأغراض البلاغية، والتشيكلات الجمالية. ومن تلك الإجراءات: التصرف الموضعي في مكونات الجملة المتمثل في تقنية التقديم والتأخير، والتصرف الكمّيّ الذي يتكفل به الحذف، إلى جانب إجراء نحوي آخر له علاقة قوية بالمقاصد البلاغية وهو الإسناد الفعلي والإسناد الاسمي، وأخيرا إجراء تركيبي بلاغي صرف هو التصوير الفني، بما أنّ الصورة الشعرية تركيب ذهني ونفسي ولغوي مهما قلّت العناصر الداخلة في تركيبه.

وبين يدي هذا الباب تمهيد، أُشيرَ فيه إلى العلاقة الدقيقة بين التنظيم النحوي للتركيب والأغراض البلاغية، وهي تلك العلاقة التي صاغ فيها عبد القاهر الجرجاني نظريته الرائدة في النظم.

تلا ذلك فصل ثان عنوانه: " المستوى الإفرادي " دُرست فيه ظواهر إفرادية، عرفت البلاغة العربية والنقد العربي القديم كثيرا منها، ولو بطريقة تطبيقية في نقد الشعر والدراسات القرآنية، وقد عاد التركيز عليها حديثا مع مناهج النقد الجديدة والنظريات الحديثة، كالتداولية

والسميائية والأسلوبية. من تلك الظواهر اللغوية: الموصولات والإشاريات، والتعريف والتنكير، إضافة إلى ظواهر إفرادية أخرى خصت بدراسة مستقلة.

وينتهي الباب بفصل ثالث انصرف البحث فيه إلى المستوى الصوتي، الذي لا تخفى أهميته عند خوض موضوع يتصل بالشعر والشعرية. فكان الحديث عن الموسيقى الخارجية، مع التركيز على ظاهرة التصريع بوصفها الخصوصية الوحيدة تقريبا الفارقة للمطلع عن سائر الأبيات في مسألة الموسيقى الخارجية، ثم الموسيقى الداخلية وما يعضد به جرْسُ الأصوات والإيقاع الموسيقى الخارجية ويمدّها به من قوة أثر.

ولمّا كان للبديع موقع خاص في الشعرية العربية، ومكانة كبيرة في البلاغة خُص بالدراسة في آخر الفصل، لاسيما أنه الفن الذي طالما كان عرضة للهجوم بدعوى التكلف والتصنع. حتى علت الأصوات أخيرا مطالبة بإنصافه وإعادة النظر في تحديد قيمته الفنية، بعد التأثر بمناهج الدرس الأسلوبي الحديث، وما تكشّف مع لسانيات النص وتحليل الخطاب من إمكانات جمالية وخصوصيات نصية ينهض بها البديع أكثر من غيره.

وقد تخللت تلك المسائل والقضايا دراسةُ مطالعَ رُوعيَ في اختيارها وترتيبها الجانب الفني، وقدرتها على توكيد الظاهرة الشعرية المتوخاة، وكان لمطالع الثالوث العباسي أبي تمام والبحتري والمتنبي، الذين جعلهم ابن الأثير " لات الشعر وعُزّاه ومناته، الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته " النصيبُ الأكبر، لكونهم الشعراء الذين ذهبوا في الإبداع الشعري، وتجويد الإبتداءات كل مذهب، وجاؤوا في ذلك بكل عجيبة وغريبة، وصاروا مرجع البلاغيين في ضرب الأمثلة وإقامة الشواهد لبراعة المطلع، وكانوا القطب الذي دارت عليه رحى النقد دهرا طويلا. كما أن توزعهم على مختلف العصور العباسية الفرعية يتيح رصد هذه الظاهرة وتناميَها من عصر إلى آخر.

وكان الميل إلى الاكتفاء بمطالع قليلة تُركَّز الدراسة عليها، سعيا إلى التركيز بتقليل المكثّر، وتجميع المشتت وتكثيفه، خصوصا إذا كانت تلك المطالع من الغنى والدلالة على

الظاهرة بحيث تصلح للنَّمذجة، بدل طريقة حشد الأبيات الكثيرة ومراكمتها في بناء فوضوي من شأنه تشتيت الذهن، وإضاعة الخيوط التي تشده إلى الظاهرة المدروسة.

وفي نهاية الدراسة خاتمة، جمعت أشتات البحث في حوصلة تضم أهم نتائجه وتكثّف أفكاره الأساسية.

وربما لن يكون من قبيل الادعاء الإشارة إلى جدّة موضوع البحث. صحيح أنّ المصنفات البلاغية والبديعية التراثية حافلة بالبحث في " براعة المطلع، والاستهلال "، إلا أن الدراسات الأكاديمية الحديثة للمطلع نادرة جدا. فباستثناء مقالات أو أجزاء من مقالات، لا يُعرف كِتاب مخصص للبحث في المسألة، إلا أن يكون كتاب الدكتور عبد الحليم حفني وعنوانه " مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية "، فهو الكتاب الحاضر على طرف الثُّمام في هذا الموضوع، وهو كتاب رائد، غير أن صاحبه جعل بوصلته الدلالة النفسية كما هو بيّن من العنوان، ومع أهمية هذه الدلالة ومركزيتها، إلا أن غيرها من الدلالات مغيّبة أو لا تأتي إلا عرضا، إلى جانب إغفال المكونات الجمالية للمطلع والمتمثلة أساسا في خصوصياته اللغوية والأسلوبية.

وقد يكون في سحر العنونة في القصيدة العربية الحديثة، ما صرف النيات عن البحث في مطلع القصيدة التراثية، لاسيما مع ما جاءت به السميولوجيا من لفَتات ونظرات شدت بها الاهتمام إلى العنوان، وإذا كان لكل قضية أو لكل "معنى نفي وإثبات " كما قال المعري، فالمنتظر أن تلفت دراسة العنوان اهتمام الباحثين إلى دراسات مقارنة لمطلع القصيدة القديمة. وبالمناسبة يجب الإقرار بوجود كتب حديثة قيّمة أفادت في بعض جزئيات هذه الدراسة ومباحثها، والمقصود بها تلك الكتب المخصصة للعنونة والاستهلال من وجهة نظر سميولوجية.

وذكر المؤلفات السابقة والامتنان لأصحابها، يدعوني إلى إزجاء الشكر لكل من كان له فضلُ توجيهٍ أو تنبيه في إنجاز هذه الرسالة، وعلى رأس هؤلاء الأستاذ الدكتور محمد

منصوري الذي لم يتردد في التفضل بالإشراف على الرسالة، فله جزيل الثناء على ما قدمه من توجيه إلى مسالك الرسالة، وتسديد إلى مظان البحث.

وَذَكيٌّ رائحة الرياض ثناؤُهــا تبغي الثناء على الحيا فتفوحُ

جُهدُ المُقِلّ فكيف بابن كريمة تُوليه خيرا واللسان فصيـــحُ

مدخـــــل

العصر العباسي:

التحولات بين الفضاء الشعري والأفق النقدي

لم يكن انتقال مقاليد الحكم من أيدي الأمويين إلى أيدي العباسيين، من البساطة والأحادية بحيث يمكن أن يكون حديث سياسة فحسب، على ما يتضمنه معنى السياسة من خطر وفاعلية في سيرورة التاريخ. ذلك أن هذا الجانب إنما هو واحد من جوانب كثيرة ومتنوعة، تماشجت وتراكمت لتشكل ذلك الموروث الحضاري الثقيل، المتجسد في عصر تأبى الذاكرة الحضارية إلا أن تصفه بعصر الأمة الذهبي الذي تفتقت فيه أكمام ثقافتها، ورسخت فيه شخصيتها الحضارية في تربة سقيت أول ما سقيت من منابع ثرة مختلفة، على رأسها الإسلام الحنيف، بما جاء به من قيم حررت العقل، وأطلقت الفكر، وفجّرت كوامن الإبداع في النفس الإنسانية.

لذلك لم يكد يمر على بزوغ شمسه قرن ونصف من الزمن، حتى كان العرب والشعوب التي اهتدت إلى الإسلام أو استظلت بظله، تدخل عهدا جديدا من الحضارة في هذا العصر، مرورا بأزمنة سابقة كانت روافد أساسية استمد منها مادته، فكانت هذه الحقب كلها حلقات يشد بعضها بعضا، ومراحل يأخذ بعضها برقاب بعض، في مسيرة قطع فيها هذا التحول الحضاري محطات مختلفة، بدءا من المدينة المنورة فدمشق، فبغداد العاصمة السياسية والحضارية لتلك الفترة التي قُدّر لها أن تكون مصبا جامعا لتلك الروافد، بعد مرحلة جنينية قدّر لمكة المكرمة أن تكون الرحم التي تحتويها.

ومن هنا فليس من النظر السديد والمنهج المستقيم، أخذ هذه الأزمنة الحضارية أبعاضا متفرقة مهما بلغت الحوادث السياسية التي وقفت فواصلَ بينها شدة وتأزما، ومهما كانت قساوة الظروف التي واكبت الانتقال من السابقة إلى اللاحقة منها، ذلك أن هذا التدافع والتغالب بينها إنما هو السطح الظاهر منها والذي هو دائما محل الاصطخاب والهدير، ووراء ذلك وتحته أعماق هادئة تتواصل فيها المسيرة الحضارية جيلا بعد جيل.

ومن نافلة القول أن ثمة عوامل تضاف إلى عامل الدين الجديد، أدت إلى ذلك التطور الحضاري الكبير، منها عامل التثاقف مع الآخر، الذي جعل العصر العباسي ملتقى لثقافات متنوعة المنازع مختلفة المشارب، هي حصيلة اختلاف الأصول الإثنية المكونة للبنية

المجتمعية فيه فقد :" كان من أثر اختلاف السكان في المملكة الإسلامية، وانتسابهم – من حيث أصولهم – إلى أمم مختلفة[...] أن انتشرت في المملكة الإسلامية ثقافات مختلفة لأمم مختلفة [...] كان هناك لقاح بين الثقافات، ونشأ من هذا اللقاح ثقافات جديدة، تحمل صفات من هذه وتلك، وصفات جديدة لم تكن في هذه ولا تلك، وأصبح لها طابع خاص يميزها عما سواها. وكما كان في المملكة الإسلامية أمم مختلفة، اشتهرت كل أمة بميزة، كذلك امتازت الأمم المختلفة بميزات في العقلية، تبعها ميزات في الثقافة "[1].

والذي يعنينا هنا، الثقافة الأدبية التي كان تأثير الفرس فيها أظهر من تأثير غيرهم، بل استحالت الثقافة الفارسية أحيانا منفذا تعبر منه الثقافات الأخرى إلى الثقافة العربية، وحسبنا أن نذكر هنا حكايات (كليلة ودمنة) ذلك الأثر الخالد الذي عبر من الأدب الهندي إلى الأدب العربي، متخذا من الفارسية وسيطا بينهما. إضافة إلى كتب أخرى مترجمة ترجمة مباشرة أو متأثرة بما في الثقافة والأدب الشرقيين، لاسيما ما جاء من الفرس والهند والتي "...فيها من أدب شرقي فارسي أو هندي أكثر مما فيها من أثر يوناني. ففيها الحِكَم عن أردشير وبزُرجُمِهر أكثر مما عن أفلاطون وأرسطو، وفيها نظام الحكم الفارسي لا نظام الحكم اليوناني، وفيها تصور للعدل وطبقات الناس، كما يتصوره الفرس، وفيها توقيعات الملوك وقصصهم مع رعيتهم على النحو الفارسي لا النحو اليوناني، وعلى الجملة فنفوذ الفرس في الأدب أكثر من نفوذ اليونان....."[2].

كان من أثر هذه المثاقفة الأدبية والحياة المدنية أن ترسخت فكرة الشاعر الصانع في العصر العباسي، ونقول:" ترسخت " لأننا لا نريد القفز على من عُرف قبل هذا العهد من شعراء كانوا ينصرفون إلى شعرهم انصرافا كليا، يهذبونه ويعيدون فيه النظر، غير واثقين

---

[1] أحمد أمين: ضحى الإسلام، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط.1، 2006م، ج.1، ص.132.

[2] السابق: ص.286.

بالبديهة والارتجال، وهم الشعراء الذين أُطلقت عليهم تسمية عبيد الشعر، ولقد كان بعضهم يتحاشى عرض قصيدته على الناس قبل أن تمكث عنده حولا كاملا يقلّب فيها وجوه الفكر. ومن أشهر أولئك الشعراء زهير بن أبي سلمى الذي كان هو نفسه "يسمي كُبْر قصائده الحوليات "[1]، إشارة إلى ذلك الجهد الكبير الذي يبذله في تنقيح شعره وتحكيكه مدة طويلة قبل إذاعته في الناس .

وقد أورد ابن قتيبة في مقدمته الرائدة لكتابه " الشعر والشعراء " أبياتا لشعراء سبقوا العصر العباسي، يصرحون فيها بمذهبهم هذا في فنهم، منهم عَديّ بن الرِّقاع العامليّ (ت95هـ)، وسُويد بن كُراع (ت. 105هـ)، فروى للأول قوله:

وقصيدةٍ قَدْ بِتُّ أَجْمعُ شَمْلَها   حَتَّى أُقوِّمَ مَيْلَهَا وسِنَادَهَا[2]

نَظَرَ المُثَقّفِ في كُعُوبِ قَنَاتِهِ   حَتَّى يُقِيمَ ثِقَافُهُ مُنآدَهَا

وللثاني:

أبِيتُ بِأَبْوابِ القَوَافِي كَأَنَّمَـــــا   أُصَادِي بِها سِرْبًا مِنَ الوَحْشِ نُزَّعَا[3]

أُكَالِئُهَا حَتَّى أُعَرِّسَ بَعْدَمَـــــا   يَكُونُ سُحَيْرًا أَوْ بُعَيدُ فأهْجَعَـــــا

إِذَا خِفْتُ أَنْ تُرْوَى عَلَيَّ رَدَدْتُهَا   وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشْيَةً أَنْ تَطلَّعَـــــا

وَجَشَّمَنِي خَوْفُ ابْنِ عَفَّانَ رَدَّهَا   فَثَقَّفْتُهَا حَوْلاً جَرِيدًا وَمَرْبَعَـــــا

وَقَدْ كَانَ فِي نَفْسِي عَلَيهَا زِيَادَةٌ   فَلَمْ أَرَ إِلَّا أَنْ أُطِيعَ وَأَسْمَعَـــــا

---

[1] ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الآثار، القاهرة، مصر، ط.1، 2010، ج.1، ص.77.

[2] السابق، ج.1، ص.77-78.

[3] السابق، ج. 1، ص.78.

فألفاظ عدي بن الرقاع: " بتّ أجمع، أقوّم، المثقف، الثقاف "، تجعل منه شاعر صنعة يقضي ليله في جمع مواد قصيدته كأنه بنّاء يرصف الحجر إلى الحجر، أو مثقف رماح لا يفتأ يسلك قنواتها في الثقاف، حتى يستقيم له ما اعوجّ من عُقدها. كما تُظهر اكتراثه لمآخذ النقاد الذين يعيبون عليه ما قد يشوبها من سناد.

أما سويد بن كراع، فيُخرج معاناته مع مخاض القصيدة في تلك الصورة المجازية التي تَعضُد فكر الصنعة في أبيات عدي، فهو في تطلّبه القصيدة صياد يراوغ طريدته الوحشية، يلاحقها حتى الساعات المتأخرة من الليل، فلا يطيب له النوم إلا بعد إيقاعها في شراكه قبل السحر أو بُعيده، أما شعوره بجمهور المتلقين والنقاد فيتأزم ليصبح أكثر من اكتراث كما عند السابق، إنه الخوف " إذا خفتُ، خشية "، حتى ليظلف نفسه عن أن يزيد على قصيدته ما يكون مظنة السقوط والنقد.

وأبيات سويد هذه، شاهد تاريخي وفني قوي لما كان للناقد أو المتلقي من سلطان على النفوس حتى في تلك العصور المتقدمة، ولِما كان يتمتع به من رهبة في صدور الشعراء، وربما أوقف معنى البيت الأخير الدارسَ أمام قضية خلوّ الشعر العربي القديم من المطوّلات، أو شحِّها فيه، وهو ما انبنى عليه الافتقار إلى بعض الفنون الشعرية التي من جملة ما تعتمد عليه طول النفس الشعري كالملاحم، وأوضحَ علاقة هذا بـ" طاعة " الشعراء للنقاد القدماء الذين ينفرون من التطويل، ويفضلون الإيجاز والتركيز، جريا مع السنة في البلاغة العربية القديمة، لاسيما ما تعلق منها بالشعر.

هذا الأمر صحيح، غير أن الصحيح أيضا أن الصناعة الأدبية عموما والشعرية خصوصا، ازدادت رسوخا وشيوعا في العصر العباسي، بفعل ما شهده من انقلاب حضاري شامل، وتعقّد في حياته المدنية، ونسيجه الاجتماعي، وتغير في الذوق العام، فصار الشعر مظهرا من مظاهر الصناعة، مَثله في ذلك مثل القصر المُنيف، والحديقة المنمّقة، والثوب المُوشّى.

ويتصل بغلبة الصناعة على شعر هذه المرحلة، التفنن المذهبي وتفاوت الشاعر الواحد في فنون القول الشعري، بما لا يكون من السهل معه الذهاب مذهب الذين يجازفون باختزال مذاهب الفن الشعري في العصر العباسي في قطبية تقابلية، طرفها الأول أهل الصنعة والثاني أهل الطبع، جريا مع منطق الثنائيات الضدية الذي كثيرا ما يكون مظنة الاختزال المُخلّ.

والحق أن الدكتور محمد مصطفى أبا شوارب لم يُبعد حين بنى كتابه (شعرية التفاوت) على نقد هذه الفكرة ، يقول :" وربما سمح لنا ذلك كله بنفي فكرة النقاء المذهبي والإخلاص المدرسي عند تناول شعر هذه المرحلة بالدرس والتنظير، واعتقادِ فكرة تعدد الاتجاه، والتداخل الفني أساسا لولوج عالم الشعر العباسي [...] وإذا كان هذا الاعتقاد يبدو في نظر الكثيرين مخالفا لما درج عليه يقين أغلب الباحثين والدارسين من وجود مدارس فنية ذات ملامح ثابتة أبرزها، على الأقل، مدرستا المحافظين من أهل الطبع، والمجددين من أهل الصنعة فإن ما يؤكد ذلك الاعتقاد، إضافة إلى ما طرح في الفصلين السابقين ، يسطع مع استقراء نصوص هؤلاء الشعراء أنفسهم "[1].

يُذكر أن الجاحظ جعل تفاوت الشاعر في فنه سببا لتفضيله وتقديمه على الشعراء المعدودين مع أصحاب الصنعة، ومردّ ذلك عنده أن الشعر الذي يأتي دائما على سَنن واحد من الفخامة دليل تصنّع، وهو المفهوم من قوله :" ... وكذلك كلُّ من جَوَّد في جميعِ شعره، ووقف عند كلِّ بيت قاله، وأعاد فيه النَّظَر حتى يُخرِجَ أبياتَ القصيدة كلّها مستويةً في

[1] محمد مصطفى أبو شوارب: شعرية التفاوت مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط.1، 2007م.

الجودة "[1]، وهو قول بناه على مقولة للأصمعي يقول فيها:" زهير بن أبي سُلْمَى، والحطيئةُ وأشباههما، عبيدُ الشِّعر "[2].

أما مراوحة الشاعر بين الفخامة تارة، والبساطة تارة أخرى فهي دليل على الطبع، وإسلامِ الشاعر قياده للموقف. لذلك قدّم النابغةَ الجعديّ الذي عبّر القدماء عن تفاوت شعره بالعبارة الاستعارية " مُطْرَفٌ بآلاف وخِمارٌ بِوَافٍ " يقول:" وإنَّما الشّعر المحمود كشعر النابغة الجَعْدِيّ ورُؤبة، ولذلك قالوا في شعره: مُطْرَفٌ بآلاف وخِمارٌ بِوَافٍ، وقد كان يخالف في ذلك جميع الرُّواة والشعراء "[3].

هذا إذا سلّمنا جدلا بمقولة الطبع في الشعر، وإلا فإن للدكتور شوقي ضيف رأيا مشهورا خالف به هذا التقسيم المتوارث بين الطبع والصنعة، الذي صار في حكم القطعي حتى إنه لم يفكر أحد في إعادة النظر فيه. وشوقي ضيف يقر بالصنعة، ولكنه ينفي نفيا صارما كفاية الطبع وحده في الفن عموما، وهو ما عبّر عنه بقوله :" ... ورأيت أن هذا التقسيم لا يقوم على أساس صحيح، وما الطبع والمطبوعون في الشعر والفن؟. إن كل شعر متأثرٌ بجهد حاضر وموروث أكثر من تأثره بما يسميه نقادنا باسم الطبع. وهل هناك شعر لا يعمد فيه صاحبه إلى بعض تقاليد في أساليبه وموضوعاته ومعانيه؟ "[4].

ويؤكد رأيه هذا داعيا إلى تصحيح تلك الفكرة بقوله :" أما الفكرة التي تذهب عندنا إلى تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة، والتي نرى امتدادها في العصر الحديث فأكبر الظن أنها في حاجة إلى شيء من التصحيح..."[5].

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2003م، ج.2، ص.13.
[2] السابق، الموضع نفسه.
[3] السابق، الموضع نفسه.
[4] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط.13، ص.7-8.
[5] السابق، ص.20.

وهو رأي وجيه، خصوصا إذا كان المقصود بالطبع الارتجالَ المطلق وعدم النظر الفكري في عمل القصيدة، وهي فكرة يمكن ردها بأن الشاعر أو الفنان تعميما يمكن أن يكون له من المهارة والدربة ما يستطيع به أن يغطي كل أثر للصنعة، ويوحي للمتلقي بأن عمله كان وليد البساطة والعفوية، وفي هذا السياق يرِد قول الدكتور جبّور عبد النور بعد تعريفه للعفوية (spontanéité)، فيرى أنها كما تكون عن أصالة وطبع، يمكن أن تكون"...ناجمة عن جهد عميق في التنفيذ، ولكنّ المهارة التقنية تخفي معالم هذا الجهد، وتُبرز الأثر في بساطة آسرة "[1].

لذلك يطرح الدكتور شوقي ضيف فكرته البديلة عن الطبع والصنعة، في تقسيم ثلاثي تابع لمراحل تاريخية، قطعها الشعر العربي من شعر صنعة إلى تصنيع فتصنّع[2]، مستندا إلى أن هذا الشعر لم يشهد تطورا واسعا في الموضوعات والأغراض الأساسية، وكل ما ظهر فيه أثر التطور إنما هو جانب " الصناعة نفسها، أي في الفن الخالص وما يرتبط به من مصطلحات وتقاليد "[3].

ولبشار بن بُرد مع نقاده، أخبار تؤكد فكرة التفاوت في مستويات التعبير عند الشاعر الواحد، فقد :" قال خلاّد بن مهرويهِ لبشار : إنك تجيء بالشيء الهجين المتفاوت ، بينما تقول شعرا يثير النقع ويخلع القلوب ، مثل قولك :

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَةً مُضَرِيَّةً   هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ نُمْطِرَ الدَّمَا[4].

إذ بك تقول :

---

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.2، 1984، ص.181.

[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص.10.

[3] السابق، ص.7.

[4] في رواية :" أو تُمطِر الدِّمَا "، ينظر: أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط.6، 1983م، ج.3، ص. 156.

رَبَابَةُ رَبَّةُ البَيْـــتِ   تَصُبُّ الخلَّ فِي الزَّيْتِ

لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ   وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّــوْتِ

فقال له بشار : لكلٍّ وجهٌ وموضع، فالقول الأول جد، وهذا قلته في جاريتي ربابة، وأنا لا آكل البيض من السوق، وربابة تجمع لي البيض، فإذا أنشدتها هذا حرصت على جمع البيض، فهذا عندها أحسن من " قفا نبك " ولو أنشدتها من النمط الأول ما فهمتْه "[1].

ومثله ما أورده الحصري من تعقب بعض الناس لشعره بسبب هذا التفاوت، فكان أن أجابه بقوله :" إنما الشاعر المطبوع كالبحر: مرة يقذف صدفة، ومرة يقذف جيفة "[2].

من الواضح إذاً أن هذا التفاوت عند الشاعر الواحد كان حقيقة واقعة في العصر العباسي، و أنه كان من الشيوع بحيث شكّل ظاهرة استرعت الانتباه. إضافة إلى كونه منحى فنيا، يعمد إليه الشاعر عن وعي، حتى ليجادل عنه ويبرره، وليس مرده ضعفا في السليقة وإجبالا في القريحة، ولكنه جنوح الشاعر العباسي – عموما – إلى الواقعية في التعبير والتوجه إلى جمهور المستمعين بما يناسب مقاماتهم.

وشعر بشار في جاريته ربابة، يشير إلى اتجاه جديد بدأ الشعر العباسي في هذه المرحلة يمد فيه رواقه، والمقصود به الشعر الشعبي. والحق أننا لن نتحدث عن تجديد جذري شهده العصر العباسي هنا، إذا عنينا أن أفق الأدب العربي في العصور السابقة لم يَخْلُ من بعض ومضات الشعر الشعبي وبوادره على الأقل، بما في ذلك العصر الجاهلي، لاسيما إذا

---

[1] بشار بن برد: الديوان، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، دار سحنون، تونس/دار السلام، القاهرة، ط.1، 2008م، ج.1، ص. 96-97.

[2] الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، شرح صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 2005م، ج.1، ص.279.

استقرينا المعاني الجزئية في شعر الصعاليك الناطق بالثورة والسخط على بعض أنماط الحياة الاجتماعية، والحديث بلسان الفقراء والخلعاء.

وربما أشكل على هذا، رأي إيفالد فاجنر الذي أجمله بقوله :" ... ونظرا لأن الشعراء – وإن لم يصدروا عن الأرستقراطية – قد توافقوا مع إيديولوجيا لا يمكن أن تنشأ إلا في الأرستقراطية فإنه لا يمكن أن يوصف الشعر العربي القديم بأنه شعر شعبي ..."[1].

غير أن صاحب هذه الرأي يبقى مطالبا بمفهوم " الشعر الشعبي " عنده، أو عن الحد الأدنى من الخصائص الفنية والمضمونية الواجب توفرها فيه. فإن كان يقصد به شعرا قائما على قصائد مخصصة وظواهر اجتماعية معقدة، وشعراء معروفين كرّسوا فنهم له، كان في ذلك رجاء موافقته عليه، أما إذا كان يقصد خلوّ شعر المراحل السابقة من كل أثارة منه، فذلك محل للخلاف مشروع، إذ لا نعدم توارد موضوعات من الشعر الشعبي عند الشاعر الجاهلي تأتي ولو عرضا في ثنايا القصائد. غاية ما هناك أن الطابع القبلي كان أغلب عليه، إذ كانت قضايا القبيلة عند الشاعر هي " قضايا الشعب "، وظل صوتُ المجتمع وقضاياه الأشدُ تعقيدا من حياة القبيلة، مبحوحا والاستماع إليه مؤجلا إلى عصر لاحق، يتعقد فيه نسيج المجتمع وتتأزم قضاياه أكثر.

فليس من الغلو الذهاب إلى أن " الشعر العربي دائما كان موصولا بالشعب، اتصل به في العصر الجاهلي. فقد كان الشاعر وشعره صورة لقبيلته، وظلت له هذه الصلة في العصر الأموي، وإن تحولت أحيانا من الشعور القبلي إلى الشعور الجماعي... "[2].

---

[1] إيفالد فاجنر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، الشعر العربي القديم،ترجمة: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط.1، 2008، ص.70.

[2] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1975، ج.4 (العصر العباسي الثاني)، ص.499 – 500.

لذلك لا يلبث إيفالد فاجنر أن يستدرك على رأيه السابق، مُقِرا بوجود مظاهر منه حتى في العصر الجاهلي بالقول :" ... ولكنّ هذا لا يعني أن الشاعر لم يتوجه إلا إلى جمهور أرستقراطي، لأن المعايير التي أُنشئت في الأرستقراطية من المؤكد بوجه عام أنه قد اعترف البدو بأنها نموذجية، ومن هذه الناحية وجدت للبدوي غير المنتمي إلى الطبقة العليا إمكانية الاتحاد (التماهي). وهكذا يمكن من جهة التلقي التحدث عن شعر شعبي "[1].

ومع إطلالة العصر العباسي الأول، بدأت ملامح هذا الاتجاه تتميز وقسماته تُتوسّم، مع تواري صوت القبيلة الذي ميز سحناءه في العصور السابقة، إذ " ... أخذ يغلب الشعور بالروح الجماعية ويقل الشعور بالروح القبلية "[2]، ومع مضي الزمن وظهور المجتمع الجديد، وقيمه المجتمعية وأنماطه المستحدثة، وتعقد قضاياه وتأزمها وحلول العصر العباسي الثاني "... نضب هذا الشعور جدا بينما ظل الشعور بالروح الجماعية حيا مشتعلا "[3].

كل أولئك كان إيذانا بحدوث تحول ملحوظ في الحساسية الشعرية لهذا العصر، كان من حملة لوائه بشار بن برد (ت.168هـ) كما رأى ذلك – بحق – أودنيس[4] ، فقد سئل :"بم فقت أهل عمرك وسبقت أعل عصرك، في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه ؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حُرّها، و كشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلَّفها ولا والله ما ملك قيادي قطُّ الإعجابُ بشيء مما آتي به "[5].

---

[1] إيفالد فاجنر، أسس الشعر العربي الكلاسيكي الشعر العربي القديم، مرجع سابق، ص.70.

[2] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ص.500.

[3] السابق: الموضع نفسه.

[4] أدونيس: ديوان الشعر العربي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط.1، 1964م، ج.2، ص. 1 – 2.

[5] االحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق، ج.1، ص.146.

يستخلص أدونيس من هذه الإجابة بعض علامات التحوّل في سير الشعر العربي، منها أنّ الشعر صار فنًّا، فقد صار الشاعر العربي يومذاك مشغولا بهاجس كيفية التعبير، إضافة إلى هاجس التعبير نفسه، بما أنّه لم يعُد يرضى بكلّ ما تُلقيه إليه بديهته، ومنها أنّ الشعر صار نظرا في الحقائق أي صار موقفا، ومنها أنّ للشعر – باعتباره فنًّا – خاصيّة جوهرية هي التجاوز المستمرّ، والتطلّع إلى آفاق أكثر اتّساعًا وجدّة[1].

واللافت للنظر في إجابة بشار تصديره كل جملة تقريبا بلفظ دال على التحول " إلى الصناعة الشعرية " كما ذكر آنفا، مثل (نظرت، أحكمت، انتقيت، كشفت ، احترزت) فالنظر والإحكام والانتقاء والاحتراز، من عمل الصانع الماهر، وصاحب الحرفة المتخصص الذي يثق بالمعاودة والجهد، ولا يُسْلم نفسه لتلقائية الهواة ، ولما تسمح به الخاطرة في أول الأمر، بل هو دائم النظر في ما يأتي، متحفظ لا يسمح للإعجاب ببديهته أن يتقدم صناعته. كما يستوقف الناظرَ في هذه الإجابة – إضافة إلى ما سبق – لفظُ " كشفت " التي لا شك أنها تقع موقعا حسنا من أسماع الرمزيين الذين طالما ألحوا على أن الشعر كشف لا وصف.

وعمومًا قامت الرؤية الشعرية في العصر العبّاسي على التساؤل الذي اختاره أدونيس[2] عنوانًا لهذه المرحلة من سيرورة الشعر العربي، تساؤل ألحّ على هذا العصر حول صلاحية الموروث الشعري ومشروعيّة استمراره إلى ذلك العهد.

ونظرة عاجلة في قصائد بعض الشعراء، تنطق بمصداقية ذلك العنوان الذي وسم به أدونيس الرؤية الشعرية في تلك الفترة. فكثيرا ما أخذت أبياتهم المعبّرة عن هذه الوجهة طابع الاستفهام الممتزج بالإنكار على الرؤية التقليديّة، والعجب ممّن حبسوا أنفسهم في مداها الذي ضاق عن استيعاب المُتغيّرات والتحوّلات المتلاحقة. وكانت المقدّمة الطلليّة الغزليّة أبرز ما

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط.1، 1971م، ص.4.

[2] السابق: ص37.

أثار التساؤل من بين كلّ العناصر المُشكِّلة لبنية القصيدة العربية القديمة، فجاءت تساؤلاتهم تَتْرى بدءًا من أبي نواس مُطْلق الثورة على هذا الالتزام الشعري بأبيات استحالت مَعْلَمًا بارزًا في هذه السبيل مثل قوله:

قَالُوا ذَكَرْتَ دِيَارَ الحَيِّ مِن أسَدٍ   لاَ دَرَّ دَرُّكَ قُلْ لِي مَنْ بَنُو أَسَدِ؟[1]

وقوله:

تصِفُ الطُّلُولَ عَلَى السَّمَاعِ بِهَا   أَفَذُو العِيَانِ كَأَنْتَ فِي العلمِ؟[2]

إنّ الإنكار على السماع هنا واضح، وإذا علمنا مقدار ما كان للسماع من عناية عند القدماء – حتّى لقد أسّسوا عليه أخطر العلوم والفنون وأجلّها، كأصول الفقه وأصول النحو – علمنا خطورة هذه الدعوة ومدى الضجّة التي يمكن أن تثيرها في حينها. ولكنّها قطعًا لم تكن صيحة معزولة في فجّ عميق، فقد واكبت دعوات صارخة كلّها ثورة على القديم، في عصر ارتجّت فيه الحياة العربية وهي تخوض مُنقلبًا نقلها من بداوة الحجاز إلى مدنية العراق، مرورًا بالشام الذي كان منزلة وسطى بينهما، شكّلت تطلّعا إلى الحياة الجديدة في أكناف بغداد القائمة على أنقاض المدائن حاضرة ملوك الفرس، فلم تزل روح أكاسرتهم تسري في جسد المَدَنيّة الجديدة، ونمط معيشتهم مثلا وسلفا كثيرًا ما احتذاه خلفاء بني العبّاس.

لذلك لم تشذَّ الثورة النواسية عن النسق العامّ الوليد في البيئة المستجدّة، فلئن كان أبو نواس هو الأسبق والأجرأ على إعلان ذلك في العصر الأوّل من دولة العباسيين، لقد تابعه المتنبّي وهو في العصر الثالث بقوله:

إذَا كَانَ مَدْحٌ فَالنَّسِيبُ المُقَدَّمُ   أَكُلُّ فَصِيحٍ قَالَ شِعْرًا مُتَيَّمُ؟[1]

---

[1] أبو نواس: الديوان، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2003م. ص.55.
[2] السابق: ص. 64.

فالاعتراض هو نفسه بصيغة التساؤل ذاتها، وإن كان أقلّ حدّةً ممّا هو عند الشاعر الأوّل، إذ هو عند أبي نواس مُشْبعٌ بشعوبيته المعهودة التي أضْفت على نبرة التساؤل حدّة البغضاء والاحتقار للروح العربيّة، وما يتّصل بها من أنماط ثقافية وفنيّة، في حين كان اعتراض المتنبّي نابعًا من واقعية شعريّة، وهو الشاعر المُفعم عروبة الناقم على تسلّط العجم على العرب.

ومع ذلك الاختلاف في الباعث والحدّة، وبصرف النظر عن اقتراح أبي نواس وصف الخمر موضوعًا للمقدّمة بقوله:

صِفَةُ الطُّلُولِ بَلاَغَةُ الفَدْمِ   فَاجْعَلْ صِفَاتِكَ لابْنَةِ الكَرْمِ[2]

واقتراح المتنبي مدح سيف الدولة بقوله:

لَحُبُّ ابْنِ عَبْدِ اللهِ أَوْلَى فَإِنَّهُ   بِهِ يُبْدَأُ الذِّكْرُ الجَمِيلُ وَيُخْتَمُ[3].

فقد اجتمع الشاعران كلاهما عند عدم القبول بالموجود والاشرئباب إلى المأمول، وهو ما يعطينا ملمحًا من ملامح الاتّجاه الشعري في ذلك العصر، ألا وهو الواقعية والآنية. فهي دعوة إلى المعايشة المتضمِّنة للبعدين الزماني والمكاني.

لقد صارت المقدّمة الطللية دار غربة عند الشاعر العبّاسي الذي وجد من الواقع الحضاري المثقل في بغداد والكوفة والبصرة وغيرها من الحواضر، ما هو كفيل بشغل وجدانه وفكره، وصرفه عن العكوف أمام " عادة فنيّة " لم تَعُدْ تتّصل بنمط حياته بما تحمله من قيم مرتبطة بالجاهلية زمانًا والبادية مكانًا.

---

[1] المتنبي: الديوان بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2010م، ج.3، ص. 350.

[2] أبو نواس: الديوان، مصدر سابق، ص. 63.

[3] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.3، ص. 350.

وعلى قدر ما حملت تلك الأبيات من معنى الاستفهام والتشكيك في سلطة هذه المقدّمة ومشروعيّتها، كانت احتجاجًا على الموقف السابق الذي اصطبغ بالقبول[1] والطمأنينة إلى المقرّرات السابقة.

و بعد بشار بقليل، جاء أبو تمام مؤسّسًا لمرحلة جديرة بتوقّف الناظر في منعطفات الرؤية الشعرية العربية، فهو مأخوذ بالبدعة أي " بالخروج على كلّ سنّة "[2]، وهو ما أوقفه وجها لوجه أمام التساؤل المضادّ أو المحافظ هذه المرّة، فقد سأله بعض أهل زمانه: " لِمَ تقول ما لا يُفهم؟ "، فقال: " ولِمَ لا تفهمان ما يُقال؟ "[3].

وليست المكابرة هي ما حمل أبا تمّام على هذا الردّ، كما رأى ذلك بطرس البستاني[4]، بل كان دافعه إليه رؤيته الشعرية الناضجة المتمثّلة في أنّ للشعر لغته الخاصّة، وأنّ من حقّ الشاعر تكييف اللّغة وتطويعها لأداءات جديدة، ومن واجب المتلقّي أن يعدّل من ذائقته السّمعيّة لتستوعب ذلك التكييف.

وبسبب ذلك لم يكن أبو تمّام ذا حظوة عند أناس جمَدوا باللغة العربية، فأجادوا "التحنيط، وصنع التماثيل، فصنعوا من ألفاظها نُسخًا جاهزة ووزّعوها على كُتّابهم وشعرائهم، دون أن يدركوا أنّ شاعرًا واحدًا قد يصنع للّغة ما لا يصنعه ألف نحويّ ولغوي مجتمعين، ذلك أنّ الشاعر بإحساسه المُرهف، وسمعه اللّغويّ الدقيق، يمدّ للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعًا بحسّه الفنّيّ، فلا يسيء إلى اللّغة، وإنّما يشدّها إلى الأمام "[5].

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعرب العربي، مرجع، سابق، ص13.

[2] السابق : ص44.

[3] أبو القاسم الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دار المعارف، القاهرة، ط.5، ج.2، ص.19.

[4] بطرس البستاني: أدباء العرب، دار الجيل، بيروت، 1989م، ج.2، ص.110.

[5] نازك الملائكة: ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط.2، 1979، ص. 9 – 10.

يلخص ذلك كله نظرة الشاعر العباسي إلى طبيعة الإبداع الشعري، والتي كانت نظرة مستجدة ذات نفَس ثوري مواكب للثورة السياسية التي صحبت قيام الدولة العباسية. فبعيدا عن الاختلاف في مدى استجابة الواقع الشعري نفسه في ذلك العصر لتلك النظرة تقدما أو تأخرا، بسبب دفاع النمط القديم عن كيانه، كانت تلك النظرة – عند النابهين من الشعراء العباسيين على الأقل – مؤسسة على أن " الإبداع، أصلا، هو خروج على المعيار وليس التزاما به "[1].

لقد آمن أولئك المناهضون للقديم كأبي نواس بأن " ... المعيار، بما هو صفة لصيقة للمرجعية أو المحافَظة، ليس في الشعر والنقد وحسب، بل في الثقافة عموما، لم يكن بمنأى عن التجاوز. لقد حدث ذلك في الاتجاهات الشعرية منذ العصر العباسي على أيدي مجموعة من الشعراء من أمثال أبي العتاهية، وأبي نواس، وبشار بن برد وابن الرومي، وأضرابهم ... وهكذا كان الشعراء الذين يمثّلون صفة المرجعية في الشعر سرعان ما يتم تجاوزهم على أيدي الشعراء اللاحقين "[2].

وإذا كانت تلك هي حالَ الرؤية الشعرية في بواكير العصر العبّاسي، حال التململ والقلق ومحاولة التجاوز، فإنّ النظرية النقدية هي أيضًا كانت تتحرّك نحو الجديد وتحاول الخروج من الإنشائية والانطباعية، إلى تأسيس المرجعيات وتقرير الأصول وترسيخ المصطلح. فقد صار النقد علمًا وفنًّا لا يستغني عن الدربة والثقافة، " وأخذت الحركة النقدية في التعقيد والتعمق، وجنحت إلى التعليل والمناقشة وبدأت تعنى بالنص الأدبي أكثر "[3].

---

[1] بسام قطّوس: الإبداع الشعري وكسر المعيار(رؤى نقدية)، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، الكويت، ط.1، 2005م، ص.13.

[2] السابق: الموضع نفسه.

[3] حسن إبراهيم أحمد: أبعاد النص النقدي عند الثعالبي مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2007م، ص.162.

وكان من ثمرات ذلك النضج والتعمق بروز الميل إلى التخصص، فظهرت كتب نقدية وقفها أصحابها على نقد الشعر وتصنيف الشعراء خاصّة دون النثر. ككتاب " طبقات فحول الشعراء " لابن سلاّم الجُمحي (ت.232هـ) الذي كان " نواة لظهور أوّل مدرسة نقدية منهجية في تاريخ النقد عند العرب، وكان ابن سلاّم أوّل شيخ من شيوخها "[1]، وكتاب " الشعر والشعراء " لابن قتيبة (ت. 276هـ).

وقد صدّر المؤلّفان كتابيهما بمقدّمة قيّمة في نقد الشعر، تشهد بنضج الحسّ النقدي ومواكبته للرؤية الشعرية في ذلك العصر، خصوصا مقدّمة كتاب الشعر والشعراء التي كشف فيها ابن قتيبة بوضوح عن منهجه في الدراسة، ثمّ تناول أقسام الشعر من منظور اللّفظ والمعنى الذي غلب على المناحي النقدية قديمًا، ثمّ ذكر عيوب الشعر مركّزًا فيها على الجانب العروضي وتخصيصا عيوب القافية، بناءً على تعريفهم الأوّلي للشعر نفسه بأنّه الكلام الموزون المقفّى.

وكما قامت الرؤية الشعرية على ثنائية ضدّيّة بين الالتزام بالمقرّرات التقليدية من جهة، ومحاولة المروق منها من جهة أخرى، قامت النظرية النقدية كذلك على هذا التجاذب والصراع، وباستعراض أهمّ القيم التي دار حولها النقد في تلك الحقبةِ يظهر لنا أنّ غالبها اتّخذ طابع الثنائيات المتقابلة. مثل القديم والمُحدَث، والطبع والصنعة، واللّفظ والمعنى، وغير ذلك ممّا يشير إلى معترك نقدي حقيقيّ، كان صِنوًا للمعترك الشعري الذي رأينا بعض ملامحه مع أبي نواس.

وإذا كانت تلك بعضَ ملامح العصر في الرؤية الشعرية والمناخ النقدي تعميما، فربما يكون مما يخص مطالع القصائد، تأثيرُ ازدهار فن الغناء وتطوره في العصر العباسي،

---

[1] حسن عبد الله شرف: النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلاّم، دار الحداثة، بيروت، ط.1، 1984م، ص.8.

ويتجلى ذلك في دفع الشعراء إلى تجويد مقدمات قصائدهم ومطالعها، لكون مقدمة القصيدة هي الجزء الذي يُتغنى به – غالبا – ومحل الترديد والترجيع والتوقيع.

ولعلنا لا نتجافى عن الحقيقة إذا زعمنا أن كثيرا من شعراء ذلك العهد، كانوا يتعمدون تجويدَ مطالعهم ومقدمات قصائدهم، وصبَّ أكبر قدر من الطاقة الفنية فيهما، لاسيما الطاقة الموسيقية، لفتا لأنظار كبار المغنّين، وإغواءً لهم حتى يتخذوا منها مادة لغنائهم، وأصواتا يروّجون بها تلك القصائد في المقاصف ومجالس اللهو والسمر. وكأن المغنّي بدأ يحل بذلك محل راوي الشاعر الذي يحمل عنه عبء نشر قصائده، وإذاعتِها في الناس.

فإذا كان من الثابت أن الغناء بدأ يفسح لنفسه مساحة في العصر الأموي السابق، فإن أوجُه تأثيره في الفن الشعري إنما ظهرت جليا في العصر العباسي، إذ " انتقلت موجة هذا الغناء في أواخر العصر الأموي إلى الكوفة، حتى إذا كان العصر العباسي الأول بلغت في مدن العراق كل ما كان يُنتظر لها من حدّة وقوة، فمن جهة صُفّيت لغة الشعر وبلغت كل ما يمكن من رشاقة وعذوبة ونعومة [...] ومن جهة ثانية اتسعت الملاءمات الموسيقية العروضية مع الغناء ... "[1].

ولئن كان هذا التطور مصحوبا بالعناية بابتداءات القصائد، والبحث في جمالياتها عند أكثر النقاد والبلاغيين، لقد كان ذلك منبّها لنفر منهم إلى توجّههم بالاعتناء صوب أجزاء أخرى من القصيدة والتنقيب في جمالياتها. كعنايتهم بجودة القطع، إما سعيا منهم إلى فتح باب جديد للنظر النقدي، وإما تضايقا من إهدار هذه الجوانب والتضحية بها في سبيل جودة الابتداء، وهو الشعور الذي قد توحي به صياغة العبارة التي رواها الجاحظ عن شبيب بن شيبة في قوله :" الناس موكَّلون بتفضيل جودة الابتداء، وبمدح صاحبه، وأنا موكل بتفضيل

---

[1] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ج.3: العصر العباسي الأول، ص.93.

جودة القطع، وبمدح صاحبه. وحظُّ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة، أرفعُ من حظ سائر البيت "[1].

وسواء أبأول القصيدة كان الاحتفاء أم بآخرها، فإن كل ما سبق يشهد بتطور الذوق الجمالي عند الشاعر والناقد في العصر العباسي. وبحدوث انعطاف في الحساسية الجمالية الشعرية. وكان من نتائج ذلك أن انفتحت للشعرية العربية آنذاك منافذ كثيرة، أطلت بها على آفاق أوسع، فطمحت إلى قضايا فنية لم يتسع لها مجال الرؤية الشعرية في العصور السابقة.

فبعيدا عن التشقيقات والاشتقاقات التي تولدت عن مفهوم " الشعرية " في العصر الحديث – وهو المفهوم الذي يذهب بعض الدارسين إلى تلخيصه في كونه " قوانين الخطاب الأدبي "[2]– يمكن ملاحظة أن نقاد العصر العباسي طرقوا مباحث، وخاضوا في خضم قضايا نقدية وتنظيرية، هي من صميم بحوث الشعرية المعاصرة، ومن أدق القضايا الأثيرة عند روادها وآبائها المؤسسين.

وإذا كان المجال هنا غير متسع ولا مناسب لبسط هذه القضايا والاهتمامات، فإنه يكفي دلالةً على ذلك، التوجهُ اللغوي والبلاغي الذي تميز به النقد العربي القديم وهو يخطو خطواته الأولى نحو الظهور، ثم نحو التميز والتأصيل في مراحل لاحقة. فلقد كانت اللغة والبلاغة هي المنبع الذي صدرت عنه غالب المصنفات النقدية في ذلك العصر. ومعلوم أن ذلك هو المنزع الذي نزعت إليه الشعرية في العصر الحديث.

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، مصدر سابق، ج.1، ص.112.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 2003م، ص.11.

لقد انشغل النقاد والمنظرون المعاصرون – وما يزالون منشغلين – بالشعرية، متفقين أحيانا حول قضاياها وأصولها، ومختلفين أحيانا حول علاقاتها وامتداداتها وتداخلاتها. ولكن حتى في خضم ذلك الاختلاف يظل الاتفاق قائما على أن غاية الشعرية القصوى هي محاولة وضع اليد على ذلك الإكسير الذي يهب الخطاب الشعري فرادته وتميزه " ... لا بوصفه نصا ... بل بوصفه جامعا للخصائص الضرورية لكل نص أدبي ... "[1].

ومعنى ذلك أن صدر الشعرية متسع لتبني أغراض، واحتضان فنون خارجة عن الشعر بمفهومه التجنيسي الموروث، القائم على النظرة السطحية إلى القالب الخطي والموسيقي الذي صيغت فيه التجربة الفنية. فالنثر الفني – بكل فنونه وأنواعه– صار مجالا للشعرية تقلّب الفكر في خصائصه الجمالية، وتؤصل لمقوماته الأسلوبية. وهو ما لم يعزب عن كثير من النقاد والبلاغيين العرب القدماء.

غير أن المرجح أن أولئك النقاد لم يبحثوا جماليات النثر الفني تحت مسمى "الشعرية"، فمع الإقرار بأن" ... الجهود المبذولة من قِبل النقاد العرب نحو استخلاص قوانين عامة تضبط الشعر والنثر معا كانت موجودة ... لكنها لم تكن مقصودة بمصطلح الشعرية، لأن هذا المصطلح عند العرب القدامى كان يشير إلى قوانين الشعر، أو بمعنى أصحّ كان ذلك عند أغلب النقاد العرب ... "[2].

والناتج اللازم من طرفي القضية السابقة، هو أن المباحث المتعلقة بمقومات النثر الفني في تراثنا النقدي والبلاغي، يجب أن تُلتمس تحت تسميات ومصطلحات أخرى غير الشعرية. قد تكون تلك التسمية " النظمَ " عند عبد القاهر الجرجاني، الذي – وانطلاقا من مفهوم النظم

---

1 يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 2008م، ص. 52.

2 امْحمد العماري: مفهوم الشعرية واتجاهاتها، مجلة الحكمة، مؤسسة كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، العدد.6، 2011م، ص. 40.

– " ... أحسن التنظير لقوانين الخطاب الأدبي دون الاقتصار على وجودها في الشعر لوحدها بل باعتبارها قوانين مشتركة في سائر أجناس الأدب، أي ما يقابل مصطلح الشعرية... "[1].

بل لقد لاحظ الدكتور حسن ناظم أن حازما القرطاجني كان يؤسس لمفهوم في الشعرية، جامع لخصائص تنطبق على الخطابين كليهما، وذلك بمصنّف كامل هو " منهاج البلغاء وسراج الأدباء "، ذلك الكتاب الذي يُعدّ علامة فارقة في تاريخ النقد العربي القديم. وكانت ملاحظته تلك خلاصة لقراءته نص القرطاجني الذي يقول فيه :" ... فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يُعدّ قولا شعريا ... "[2]. فقد ذكر الدكتور حسن ناظم صراحة أن حازما – بهذا المنحى – " ... لا ينفي إمكانية اشتمال الأقوال النثرية على شعرية ما، من خلال التخييل والمحاكاة ... "[3].

وهي قراءة مشروعة لا تتعارض مع ظاهر نص حازم، بل إن عنوان الكتاب نفسه يتسع ليشمل النثر، ويدخله في قصدية كاتبه، ذلك أن هذا العنوان إنما هو " منهاج " للبلغاء قاطبة، و" سراج " للأدباء كافة. وربما كان هذا سببا في قلة ركون صاحبه إلى التنظير العام، والتقليل من الشواهد الشعرية، وهي الظاهرة البارزة التي اشتكاها كثير من دارسي الكتاب ومنتقديه. زيادة على السبب الأصلي في التقليل من تلك الشواهد، والمتمثل في أن حازما في كتابه هذا – كما يرى الدكتور محمد الكتاني في تقديمه لكتاب " ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني " – كان " ... متفلسفا أكثر منه ناقدا لأنه كان ينزع ... إلى الأخذ بالكليات والقوانين العامة، بعد أن وقف النقاد العرب قبله دون بلوغ الرؤية الشمولية لظاهرة

---

[1] السابق: ص. 53.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.2، 1981م، ص. 67.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص. 52.

الشعر العربي "[1]. ولا شك أن الناقد أو المنظّر إذا جعل همه إرضاء المنطق ونزع نزوع الفلاسفة " ... فإن الأمثلة الشعرية لم تكن لتسعفه أحيانا كثيرة "[2].

وأيّا يكن الجهاز المصطلحي الذي تناول به نقادنا القدماء النثر الفني، فإن النقد العربي في العصر العباسي لم يجد مناصا من إفساح حيّز أوسع للنثر، ويوجه عنايته إلى بعض فنونه، بعد أن فرض النثر وجوده في هذا العصر، لدواع حضارية وفكرية فرضها واقع التمدن المستجد " على اعتبار أن النثر بطبيعة بعض أجناسه الكتابية يُعدّ الوجه الأنسب للحضارة التي بدأت تُلقي بظلالها على المجتمع العربي منذ بزوغ الإسلام "[3].

وكان في ظهور عمالقة الكتابة الفنية، والمبرّزين في فنون النثر، ممن ولدوا في هذا العصر، أو امتد بهم العمر فشبوا فيه واكتهلوا، ما قيّض للنثر بعض أسباب القوة، وفرْضِ الذات، ووجّه إليه الأنظار إبداعا ونقدا. وكان من أولئك الكُتّاب من تجاوز منزلة المشاركة والمساهمة، ليصبح رأسا في صناعة الكتابة، وإماما متبَّعا فيها، وناهج سبيل مدرسة واضحة المعالم، أَثْرت وأثّرت في مسار البيان العربي، واتجهت بالبلاغة مُتَّجهات جديدة، تعميقا وتجديدا، وكان من أنْبهِ هؤلاء ابن المقفع، ثم الجاحظ.

وقد اهتدى بعض النقاد والمفكرين العرب القدماء إلى أن الحضور المتبادل للشعر والنثر الفني أحدهما في الآخر – فضلا على كونه أمرا محتما – من شأنه أن يكون له عائد فني جليل على كليهما، إذ يستعير النثر من الشعر حلاوته وطلاوته فتلين صلابته ويعذب مساغه، ويكتسب الشعر من النثر رزانته وتؤَدته، فيتسق بناؤه وتتصل لُحمته.

---

1 محمد الحافظ الروسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، دار الأمان، الرباط، المملكة المغربية، ط.1، 2008م، ج.1، ص. 10.

2 محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المملكة المغربية، 2004م، ص.13.

3 مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، دار اليازوري، عمّان، 2009م، ص.17.

وقد تفطنوا إلى هذه المسألة مدفوعين بحس نقدي أصيل، ومران أدبي طويل، وذلك قرونا قبل تبلورها في ما يعرف اليوم بـ" تداخل الأجناس "، وربما كانت عبارة أبي سليمان المنطقي التي أوردها أبو حيان التوحيدي في كتابه " المقابسات " أوضح ما يحمل تلك القناعة إذ يقول :" ... في النثر ظل من النظم ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا ولا طاب ولا تحلا. وفي النظم ظل من النثر ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا اختلفت بحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه "[1]. و هي العبارة التي أورد ما يشبهها في مصنَّفه الآخر " الإمتاع والمؤانسة "، والتي جاء فيها أن :" أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظمٍ كأنه نثر، ونثرٍ كأنه نظم ... "[2].

[1] أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، ط.2، 1989م، ص. 197.

[2] أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط.1، 2006م، ص. 254.

الباب الأول

المطلع في بنية القصيدة العربية التقليدية:

شعرية التموقع

تمهيد **البنية: المفهوم والخصائص**
الفصل الأول **بنية القصيدة العربية التقليدية**
الفصل الثاني **الوحدة في القصيدة العربية التقليدية**
الفصل الثالث **المطلع**

تمهيـــــــد

البنية المفهوم والخصائص

كثر الحديث عن بنية القصيدة العربية التقليدية، تزامنا مع ازدهار المنهج الذي أُسّس على هذا المفهوم " المنهج البنيوي "، والذي كان له من الإنجازات في الغرب، ما سحر ألباب كثير من جهابذة النقد الأدبي في العالم العربي، بعد أن اقتنعوا أن هذا المنهج "...أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفا من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام والمشترك، وإلى ما هو علمي، وإلى ما هو منطق. كما أثبت هذا المنهج خصبه، فاعتمده الباحثون في دراسة الأساطير وفي دراسة العقليات البدائية، كما في ميادين عدة، منها ميدان النقد الأدبي "[1].

وقد جاء في لسان العرب أنّ :" البِنية [بكسر الباء] و البُنية [بضمها] ما بنيته، وهو البِنى [بكسر الباء] و البُنى [بضمها] ... و قال غيره [أي ابن الأعرابي] :" يقال بِنية[بالكسر] وهي مثل رِشوة ورشا كأن البنية الهيئة التي بني عليها مثل المِشية، والرِّكبة... "[2].

أما اصطلاحا فتختلف صيغ تعريف البنية، لتلتقي عند مفهوم عام يتلخص في كونها ذلك الكل المركب من مجموعة العناصر المتضايفة والمتضامة، التي يؤدي كل عنصر منها وظيفته تبعا لموقعه، ويستمد مشروعية وجوده من علاقته بسائر العناصر، ليتحقق للمركَّب انسجامه وكينونته بحيث يصح أن يطلق عليه لفظ بنية أو بناء. وهذه هي القناعة نفسها التي نلمسها في قول الدكتور علي مراشدة :" وإذا ما رحنا نحاول البحث عن تعريف محدد للبنية، فإننا سنواجَه بالعديد من التعريفات التي مهما تباينت، فإنا نلتقي عند كونها نظاما يفسر ائتلاف العناصر المكونة للعمل موضع العناية "[3].

والحق أن المعنى الاصطلاحي ظاهر العلاقة بالمعنى اللغوي الذي بيّنه صاحب اللسان، استنادا إلى ابن الأعرابي في معنى البِنية أخذا بلغة الكسر، ذلك أن هذه الصيغة في الأصل هي للدلالة على الهيئة، وبتعبير آخر " الكيفية " كما جاء في تعريف البنية عند

---

[1] يمنى العيد: في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط.4، 1999م، ص.48.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط.6، 1997م، ج.14، مادة (بني).

[3] علي مراشدة: بنية القصيدة الجاهلية دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، جدارا للكتاب العالمي، عمّان / عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردنّ، ط.1، 2006م، ص.10.

بعض الدارسين، يقول الدكتور الزواوي بغوره :" تعني البنية الكيفية، التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة العناصر المتماسكة فيما بينها، بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وبحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بتلك العناصر"[1].

والذي يستفاد من جميع الصيغ المختلفة في تعريف البنية اصطلاحا، إجماعها على تقديم مقولة العلاقة على مقولة الجوهر، بل لقد صارت العلاقة هي العنصر الأساسي في تحديد معنى البنية، " فالبنية مجموعة العلاقات القائمة بين عناصر النظام "[2]، على أن يُفهم أن البنية في النهاية كينونة جديدة، لها حقيقة مستقلة هي من التعقد بحيث لا يمكن الوقوف عليها بردّها إلى عناصرها الأولى التي تشكلت منها، ولا التعرف عليها بمعرفة كل عنصر على حِدَة .

ومن ههنا وجب الحذر " من أن نخلط بينها وبين مجرد تجمع العناصر التي تتكون منها المادة أو الآلة أو الجهاز العضوي الحي ... "[3]. ولعل من المناسب هنا الاستعانة بتمثيل الدكتور محمد مندور لهذا المعنى في دعوته إلى تحكيم الذوق في المنهج النقدي التأثري، يقول :" ...فلو أن كيماويا حلل شرابا ما إلى عناصره الأولية، وأتاك بنِسب تلك العناصر، بل إننا لو افترضنا جدلا أنك تعرف طعم كل عنصر من هذه العناصر المنفردة، ثم حاولت أن تتصور أو تدرك طعم هذا الشراب المركب لما استطعت، وذلك لأن كل مركب تتولد له خواص غير متوفرة في العناصر المكونة له..."[4]. فكذلك البنية في النهاية كائن مستقل عن الخصائص المنفردة للعناصر التي دخلت في تشكيله.

وقد يكون من المفيد الإشارة إلى أن البنية في العصور المتأخرة، استحالت مُراغَما فزع إليه الإنسان الغربي تخصيصا، بعد أن ضج من تهاوي منظومة القيم والأشياء، وتفككها من حوله، وردَّ فعل " ... على الوضع الذري الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين، وهو وضع تغذى من وانعكس على تشظي المعرفة وتفرعها إلى تخصصات دقيقة متعددة تم

---

[1] الزواوي بغورة: المنهج البنيوي بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2001م، ص. 68.

[2] محمود حجازي: البحث اللغوي، مكتبة غريب، القاهرة، 1993م، ص.35 – 36.

[3] صلاح فضل : علم الأسلوب والنظرية البنائية ، دار الكتاب المصري ، القاهرة – دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.1، 2007م، ج.2، ص.452

[4] محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1988م، ص.8.

عزلها بعضها عن بعض لتجسد من ثم (إن لم تُغَذِّ) مقولة الوجوديين حول عزلة الإنسان وانفصامه عن واقعه والعالم من حوله، و شعوره بالإحباط والضياع والعبثية "[1].

وهو ما يجد مصداقه في قول الدكتور زكريا إبراهيم :" ... ربما كان السر في رواج هذه الكلمة[...] هو شعور الإنسان المعاصر بالحاجة إلى الإمساك بوحدة الواقع (التي كاد التعقد أن يمزقها) ! و الحق أن لفظ "البنية " يحمل في تضاعيفه تحقيق حلم العقل البشري الذي طالما حاول و ضع اليد على " الموضوع " من أجل احتباسه في شِباك نظامه العقلي، وكأن " البنية " نفسها هي تلك " الوحدة " الجديدة التي تضمن للعقل فهم الواقع والتأكد منه والسيطرة عليه من جهة، وإشباع حنينه إلى النظام المفقود من جهة أخرى!..."[2].

يضاف إلى الأسباب الداعية إلى هذا الاهتمام بالبنية، قيمتها العلمية في معالجة الظواهر عموما، والعمل الفني تخصيصا. إذ يتيح التركيز على بنية العمل المدروس مقدرة تجريدية أكبر، لقيام الدراسات البنيوية كما معروف على عنصري الآنية **synchronie** ، والمحايثة (**immanence**) اللتين هما من أهم مقولات اللسانيات البنيوية التي نادى بها ف. دوسوسور(**F:de Saussure**) لأن :" البنية شيء قائم في ذات الموضوع المعايَن، وليست مفروضة عليه من الخارج "[3].

ولما كان الانسجام أو التماسك – الذي عبّر عنه الدكتور عبد الله محمد الغذامي – بالشمولية[4] من أهم خصائص البنية، كان من البداهة أن تنظر الدراسات البنيوية إلى عناصرها نظرة وظيفية تنبني عليها علاقة كل عنصر بالآخر، بحيث ينتفي تصورها تجمعا تراكميا عشوائيا :" فحين يدرس العلم المعاصر أية مجموعة من الظواهر، فهو لا يعالجها كتكتل آلي، بل ككل بنيوي، والمهمة الأساسية هي الكشف عن القوانين الداخلية لهذا النظام سواء أكانت قوانين ثابتة أم متطورة، فلم يعد المثير الخارجي مدار الاهتمام العلمي، وإنما

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، ط.3، 2002م، ص.67.

[2] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، 1990م، ص.8.

[3] علي مراشدة: بنية القصيدة الجاهلية، دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، مرجع سابق، ص.09.

[4] عبد الله محمد الغذّامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006م، ص.33.

المقدمات الداخلية للتطور، بحيث يفضي الآن التصور الآلي للعمليات إلى مساءلة وظائفها"[1].

[1] رومان جاكوبسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، ط.1، 2002م، ص.13.

الفصل الأول

بنية القصيدة العربية التقليدية:

مقدمة القصيدة – الخروج والتخلص – الختام

مقـــدمـــة القـصيـــدة

من اليسير على أي دارس للقصيدة العربية التقليدية أن يلحظ أنها كانت بناء تتجمع فيه أفكار شتى وأغراض متنوعة، وتحديدا مطوّلات القصائد التي تقوم المجموعات الشعرية القديمة كالمعلقات خير شاهد لها، بحيث يصح النظر إليها على أنها معرض لمختلف الأحاسيس التي تجيش في صدر الشاعر، والأفكار التي تشغل ذهنه. وتلك قناعة تاريخية وفنية تنطق بها معاني تلك القصيدة، على الأقل في ظاهر معانيها وشاهد مبانيها.

وإذا كان التنوع البنائي حقيقة فنية بنيت عليها القصيدة العربية التقليدية، فمن المشروع محاولة إعادة تفكيك ذلك البناء في محاولة لرصد العناصر الأساسية التي تشد بعضه إلى بعض، كما أن من المشروع في مرحلة ثانية الاختلافَ في حساب تلك العناصر. على أنه لن يكون إلا اختلافا شكليا وإجرائيا، تبعا لطريقة عمل المحلل، والأداة التي يختارها في تحليل القصيدة، وزاوية الرؤية التي ينظر منها إلى كل عنصر، وعلاقته بالعنصر السابق أو اللاحق أو كليهما معا. وهو ما من شأنه – بلا شك – أن ينجم عنه اختلاف في أحقية استقلال عنصر بنفسه، أو إمكان سلبه ذلك الحق وإلحاقه بالعنصر المجاور .

لذلك ليس من المهم التوقف كثيرا عند تقسيم ثلاثي أو رباعي للقصيدة التقليدية حين التوجه إلى دراستها. فمن الدارسين من يفضل بسط بنيتها في أربعة عناصر، فعْلَ الدكتور محمد عزّام في قوله: " كانت القصيدة العربية القديمة تتألف في بنيتها العامة من أربعة عناصر فنية على الأقل، وكل عنصر منها يشكّل موضوعا مستقلا ضمن القصيدة الواحدة، وهذه الموضوعات هي:

1. المقدمة الطللية: حيث يقف الشاعر على أطلال حبيبته واصفا، وقد يستوقف رفيقه ليشاركه حزنه وأساه.

2. الغزل والنسيب: وفيه ينتقل الشاعر إلى رسم صورة للحبيبة النائية.

3. وصف الرحلة، والراحلة، والصحراء، وما لاقاه الشاعر من حر الهاجرة، وقلة الزاد والماء، وما تعرض له من مخاطر وأهوال في رحلته الطويلة في الصحراء، لينتهي إلى الغرض.

4. الغرض من مديح أو فخر أو هجاء، وهو غالبا ما يكون مديحا، لأن تصوير هذه المعاناة الإنسانية في اصطحاب الرفيق، والعاطفية في ذكر الحبيب، والحياتية في وصف

متاعب الرحلة، إنما تعتبر مدخلا إلى الطلب، ومقدمة أو " ديباجة " للغرض، ليستعظم الممدوح الجهد، فتعظم الجائزة "[1].

غير أن الوعي النقدي العربي قد استقر في عمومه على أن القسمة ثلاثية، لذلك ليس رأي الدكتور محمد عزام أكثر من إمعان في القسمة بفصل الغزل عن الطلل، وتخصيص وصف الرحلة بالذكر، مع إمكان ردها إلي الغزل والطلل لكون المقصود هو ما بعدهما أي المدح غالبا، و هذه القسمة الثلاثية تعود أساسا إلى المكوّن الغرَضي، أو توزع الشرائح بمصطلح التحليل البنيوي الحديث، إذ يأتي على رأس القصيدة عادة المقدمة الطللية الغزلية، ثم التخلص أو الخروج إلى الغرض المقصود. وأخيرا الختام الذي أغفلته قسمة الدكتور عزام.

ويحسن التنبيه إلى أننا حين نطلق لفظ " المقدمة " على الجزء المتعلق بالغزل ووصف الطلل، لا يكون المعنى أنها مقدمة مقصودة بالمفهوم الحديث للكتابة الفنية، فمن البداهة أن الشاعر العربي القديم – على الأقل في العصر الجاهلي – لم يكن يوردها بقصدية وتعمّد، بل كان يفعل ذلك مدفوعا بحكم العادة الفنية والاجتماعية– والعادة طبيعة ثانية – من غير استعجال لقريحته للتخلص منها أو شعور بأنها وسيلة لغيرها، فهي في وعيه جزء لا يتجزأ من بنية القصيدة، لذلك كثيرا ما تطول هذه المقدمات ويسترسل فيها الشاعر بما يستحوذ على غالب أبيات القصيدة.

بل أحيانا لا يتوجه إدراك ذلك الشاعر إلى تراتب الألفاظ، وما يحمله من دلالات في البيت الواحد بَلْهَ القصيدة كلها. وقد يؤكد هذا ما روي من تعقب عمر بن الخطاب رضي الله عنه لسحيم عبد بني الحسحاس في قوله :

عميرةَ ودّعْ إن تَجَهَّزتَ غَادِيَا   كَفَى الشَّيْبُ والإسْلاَمُ للمَرءِ نَاهِيَا

إذ قال له : لو قدّمت الإسلام على الشيب لأجزتك. فقال له : ما سعرت. وكانت به لكنة، يريد ما شعرت[2].

---

[1] محمد عزام : بناء القصيدة التقليدية، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع.102، أكتوبر، 1979، ص.205.

[2] الجاحظ: البيان والتبيين، مصدر سابق، ج.1، ص.97.

وربما يكون في هذا ما يفسر هجمة بعض الشعراء على الغرض الأصلي بعدها من غير تمهيد، وهو ما عابه عليهم النقاد القدماء و تعقبوه عليهم. فالنظر إلى هذه المقدمة على أنها شريحة متميزة عما بعدها إنما هو من وعي الناقد لا الشاعر.

وحين ينصرف التصور إلى مقدمة القصيدة العربية القديمة تَمثُل فورا المقدمة الطللية الغزلية، التي رسخت في تراثنا الأدبي تقليدا فنيا ضرب بجذوره من العصر الجاهلي حتى العصر العباسي، تاريخ بداية معالم الثورة على هذا الموروث كما ذكر آنفا. ولكن حتى في هذا العصر، و مع هذه الثورة التابعة للمتغيرات الحضارية والمدنية، ظل هذا التراث الفني يقاوم، ويواجه رياح التغيير، حتى إن أبا نواس و هو من أشهر الثائرين يعلن استسلامه له على مرارة و تغيّظ، حين دعاه الخليفة إلى وصف الطلل، وهجر وصف الخمر[1]، فقال :

أَعِرْ شِعرَك الأطلالَ والدِّمَن القفْرا　　　فقد طال ما أزرى به نَعْتُك الخمْرا[2]

دعاني إلى نعْتِ الطلول مُسلَّــطٌ　　　تَضِيقُ ذراعي أن أجوزَ[3] له أمْـــرا

فسمعٌ[4] أميرَ المؤمنين و طاعـــةٌ　　　وإنْ كنتَ قد جشّمتني مركبا وَعْــرا

وتلك شهادة تثبت أن الصراع بين المحدثين والمحافظين كان على أشده في هذا العصر، وأن المحافظين كانوا محظوظين بميل الطبقة الحاكمة إليهم. وهو أمر مفهوم إذ طالما كان ميل الأرستقراطيين والحكام إلى الإبقاء على الأوضاع المتوارثة، التي يستمدون منها مشروعية وجودهم و تَميّزهم، وصدُّهم عن الثورات التجديدية التي غالبا ما تكون تهديدا لمصالحهم، و لا يدرون بم يأتي جديدها؟، ولا أي منقلب ينقلبون بعدها؟. كما هي شهادة ناطقة بما كان لتلك المقدمة من سلطان وغلبة على الذوق الفني حتى في ذلك العصر المتأخر، الذي حل فيه القصر المنيف والحديقة الغناء محل الخيمة والطلل المُحِيل.

ولعل ابن قتيبة أن يكون أول من تحدث حديثا تفصيليا عن بنية القصيدة التقليدية، في مقدمته المشهورة لكتابه (الشعر والشعراء) و التي جاء فيها :" ...وسمعت بعض أهل

---

[1] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط.1، 2001م، ج.1، ص. 205.

[2] أبو نواس: الديوان، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2003م. ص. 38.

[3] في العمدة لابن رشيق : " أردّ "، مصدر سابق، ج.1، ص. 205.

[4] في العمدة لابن رشيق " فسمعًا ... وطاعةً "، السابق، الموضع نفسه.

الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدِّمَن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول و الظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم من ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب وليصرف إليه الوجوه و ليستدعي به إصغاء الأسماع إليه لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لِما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء[...] فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقّب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره و شكا النصب والسهر وسُرى الليل وحر الهجير وإنضاء الراحلة و البعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزه للسماح وفضله على الأشباه وصغّر في قدره الجزيل..."[1].

إن مقولة ابن قتيبة هذه، ذات أهمية بالغة من عدة وجوه، أهمها اثنان، أولهما:التفصيل البيّن لأهم مكونين من مكونات بنية القصيدة العربية، وهما المقدمة والتخلص منها إلى الغرض الذي بنى الشاعر قصيدته عليه، وثانيهما التعليل الذي يظهر في اجتهاد ابن قتيبة من أجل التبرير لوضع المقدمة الطللية والغزلية بين يدي الغرض الأصلي، وهو تعليل نفسي يلتفت إلى تحايل الشاعر من أجل إثارة الأريحية في نفس المتلقي (الممدوح)، واستدرار تعاطفه مع الشاعر.

لقد بادر ابن قتيبة محاولةَ تفسير هذا التقليد وتبرير تصدير القصائد به، و كان في تفسيره صاحب قراءة تحليلية تعليلية جديرة بالاحترام، بغضّ النظر عن النقد الذي وجّهه بعض الدارسين المعاصرين إلى قراءته تلك، كالمستشرق فالتر بروانه_الذي رآه تفسيرا قاصرا[2]، وقدّم تفسيرا آخر نحا فيه المنحى النفسي عند ابن قتيبة، غير أنه ذهب بعيدا، بتوغله في غيابات النفس الإنسانية، ليصل إلى تفسير وجودي يبعثه في نفس الشاعر الجاهلي قلقه الماورائي وتوجسه من الموت والفناء، معقبا على رأي ابن قتيبة بأن الشاعر

[1] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مصدر سابق، ج.1، ص. 75.

[2] فالتر براونه: الوجودية في الشعر الجاهلي، مجلة المعرفة، دمشق، 1963م، ع.4، ص.159.

الجاهلي كان جزءا من الجماعة، وهو ما لا يحتاج معه إلى حيلة للفت الانتباه وجلب الاهتمام .

غير أنه من الواجب ألّا نغفل أن ابن قتيبة كان يتحدث عن قصيدة المدح كما هو جليّ في آخر مقولته، وهذه القصيدة هي رسالة بين طرفين أولهما الشاعر(المادح) الذي يقوم مقام الباثّ، والثاني الممدوح الذي يقوم مقام المتلقي، ريثما ترتد الرسالة سالكة الطريق المعاكس فيتبادل الطرفان دوريهما، فيصبح الممدوح باثا والمادح متلقيا والرسالة التي يتلقاها هي جائزة الممدوح أو رضاه، ولعل في هذه الرحلة الارتدادية للرسالة ما يتيح للشاعر فترة صحو تتوضح له فيها أناه، وتتميز عن الآخر الذي يدخل معه في خطاب حقيقي يستلزم – ضمن ما يستلزمه الخطاب من قوانين – عنصر التأثير في المخَاطب، وهو ما يعضد تفسير ابن قتيبة.

ومثلَ براونه ذهب الدكتور عزّ الدين إسماعيل إلى نقد رأي ابن قتيبة غير متردد في تخطيئه صراحة، أو إعلان عدم كفايته في أحسن الأحوال، و ذلك في قوله :" ونحن نذهب منذ البداية إلى أن تفسير ابن قتيبة ليس صحيحا أو هو – على الأقل – ليس كافيا"[1]، وهو يعيب على ابن قتيبة نظره إلى قطعة النسيب بوصفها :" أداة فنية موجهة إلى الخارج، إلى قلوب المتلقين وأسماعهم " في حين يراها هو :" ... تعبيرا يجسم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوّه إليها، وهو بذلك يعدّ الجزء الذاتي في القصيدة، الذي يعبّر فيه الشاعر عن موقفه من الحياة والكون من حوله "[2]. وهذا ليس مستغربا من الدكتور عز الدين إسماعيل الذي يجنح إلى المقاربات النفسية في الدراسات الأدبية والتي ترى نجاح مقولاتها في تحليل نفسية صاحب النص، ولكنها لا تروق حتما النظريات النقدية الحديثة التي تركز على المتلقي وتعد المؤلف في عداد الأموات.

ولعل تفسيرَي براونه وعز الدين إسماعيل كليهما، اللذين رجعا فيهما إلى داء العصر والعبثية الوجودية، وغيرها من الأدواء التي قاساها الإنسان المعاصر، وخصوصا الإنسان الغربي، لاسيما بعد الحرب العالمية الثانية التي زعزعت كيانه والعالم من حوله، لعلهما من

[1] عز الدين إسماعيل: روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، 1978م، ص.15.
[2] السابق: ص.17.

إسقاطات علم النفس الحديث التي قد لا تكون بساطة نفسية الشاعر البدوي المنعكسة من بساطة حياته الاجتماعية، وقلةُ انشغاله بالتأملات الميتافيزيقية مشجعة على الاقتناع بها.

وفي معرض الردود على ابن قتيبة، قد يكون من الإنصاف له أن يقال: إنه كان في مقولته السابقة يقف موقف الواصف المفسر، لا موقف الداعي المؤيد، وهو أمر نبّه عليه الدكتور عبد الحليم حفني الذي رأى:" أن معظم النقاد المحدثين يسوق كلام ابن قتيبة على أنه دعوة للتمسك بهذه المقدمات أو العناصر التي تسبق موضوع القصيدة، مع أنه من الواضح أنه إنما يسوق هذا كله لمجرد التعليل لتقليد وعرف شائع بين الشعراء القدماء، لا أنه يطلب من الشعراء أن يسيروا على هذا المنوال، ولذلك كان تعبيره (سمعتُ بعض أهل الأدب يذكر ...) ".[1] وإذا استبان هذا الأمر لم يكن من مبرر لكثير من الاعتراضات، التي وجهها إليه نقاد محدثون آخرون، يسوقون كلامه على أنه إقرار ودعوة إلى التمسك بتلك الطريقة.

وفهْم الدكتور حفني لمقولة ابن قتيبة هذه وليدة قراءة مشروعة للنص الذي وردت فيه، اللهم إلا أن يعترض معترض بألفاظ وعبارات واردة بعدها، قد تُوهم بأن ابن قتيبة يتبنى طريقة الشعراء القدماء في الالتزام بالمقدمة الطللية الغزلية ويحض عليها، منها قوله بعد نصه السابق :" فالشاعر المُجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[2]. وقوله :" وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقفَ على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ... "[3].

وكلتا العبارتين لا تقوم دليلا حاسما على أن ابن قتيبة داعية إلى الالتزام بتلك المقدمة، فاستجادة ابن قتيبة للشاعر الذي يسلك هذا الأسلوب في العبارة الأولى إنما هي مشروطة بما بعدها، وهو المناسبة والمعادلة بين أجزاء القصيدة، بين مقدمتها وما بعدها من تخلص إلى المدح أو الغرض المقصود عموما، ويكون تحرير المعنى أنه إذا كان لابد على الشاعر أن يقف موقف المقلد للقدماء في هذا الالتزام، فعليه بالإجادة في التنسيق بين أجزاء القصيدة

[1]عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م، ص.19.

[2] ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مصدر سابق، ج.1، ص.75.

[3] السابق، ج.1، ص. 76.

وإحداث التناسب بينها. كذلك العبارة الثانية يمكن حملها على أنه يجب على الشاعر أن يتحاشى محاولة خداع الناس بتجديدات شكلية، تحافظ على العادة القديمة في مجملها وتتجاوزها في تفصيلاتها، فيصدّر قصيدته بوقفة على المعمور بدل الأطلال، ويعتبر ذلك تجديدا.

وهو ما يفصله الدكتور إحسان عباس بقوله مصححا فهم كثير من الدارسين لكلام ابن قتيبة :"وقد فهم بعض الدارسين أن ابن قتيبة يصرّ على أن يظل هذا الشكل نظاماً صارماً لكل شاعر جاهلياً كان أو إسلامياً أو محدثاً، وأنه حرّم على المتأخرين التحلل من ربقة هذا النظام، (...) وما أرى ابن قتيبة هنا يؤكد شيئاً سوى التناسب، أما قوله بعد ذلك " وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، (...) فليس ثمة أوضح منه في الدلالة على تحريم التقليد الشكلي المضحك، وإحلال مواد الحضارة محل مواد البداوة في الشعر..."[1].

ويحس إحسان عباس أن ابن قتيبة، كان في موقفه هذا يلمز مذهب أبي نواس في دعوته إلى التجديد، لأنه يراه تجديدا شكليا، لا يتناول العمق، فـ "كأن ابن قتيبة يومئ من طرف خفي إلى أن أبا نواس لم يصنع شيئاً فنياً في دعوته، وإن كان ألبق من غيره من المأخوذين بمواد الحضارة، لأن الوقوف على الحانات بدل الوقوف على الأطلال تغيير في الموضوع لا في الطريقة الفنية"[2]، فإذا صحت هذه القراءة لموقف ابن قتيبة أمكننا القول إنه ليس من دعاة الإلتزام بالمقدمة والمتحمسين لها، بل هو في نصه الأول مقرر لحالة قائمة، وعليه فهو ليس ضد الشاعر المتخلي عن ذلك التقليد، بل ضد الشاعر المتحايل المستبدل للوقفة " الحضرية" بالوقفة " البدوية ".

أما الدكتور طه مصطفى أبو كريشة فبعد أن أكد أن ابن قتيبة إنما كان يعني قصيدة المدح كما تقدم، ولما كان المدح – في الغالب – وسيلة استجداء و طريقا إليه، علّل التمهيد له بتلك المقدمة باستنكاف النفس الإنسانية من مواجهة الآخر بالمسألة مباشرة، يقول :"...ويُخيل إلي أن السبب الداعي إلى ذلك هو أن أغلب هذا النوع من القصيد إنما يُقصد به طلب العطاء من الممدوح، ويبدو أن النفس تأنف من الجهر بحقيقة ما تطلبه من أول

---

[1] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط.5، 1986م، ص. 112-113.

[2] السابق، 113.

الأمر، فتحب أن تمهد لذلك بذكر أمر آخر ليس له صلة بالمدح وطلب العطاء، شأن كل من يريد قضاء أمر من الأمور، فلا يتكلم فيما يريد من أمره، مباشرة، وإنما يقدم لذلك بأحاديث أخرى لا تمُتّ بصلة إلى مأربه الحقيقي، ثم شيئا فشيئا يقترب من عرض حاجته التي يريد قضاءها... "[1].

ويقع على تعليل لإيراد الغزل لا يخلو من طرافة ووجاهة، مُقرّا بتقبل التعليل الذي ساقه ابن قتيبة، وتعليلُه هذا يعود إلى تحرر الغزل من خصوصية المناسبة، ذلك أن الغزل يبدو :" ... أنه الفن الشعري الوحيد الذي يمكن أن يقال مجردا عن المناسبة التي توجهه، وإذا نظرنا إلى بقية أغراض الشعر وجدنا أن المناسبة تتحكم فيها، وهذا فضلا على ما ذكره القدماء من أن حديث الغزل أقرب شيء إلى النفوس وأحبه إلى القلب، فالشاعر حينئذ واثق من الإنصات إليه، ضامن لوصوله إلى ما يريد "[2] .

[1] طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون/الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط.1، ص.414.

[2] السابق، الموضع نفسه.

الخروج والتخلص

يشير هذان المصطلحان إلى المرحلة التالية للمقدمة، فهما المِفصل أو المنعرج الذي ينعطف منه الشاعر إلى الغرض الأصلي الذي يشكّل دافعه إلى نظم القصيدة. ويكون الخروج عند ابن رشيق بـ:" ... أن تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيّل ثم تتمادى فيما خرجت إليه "[1].

و إذا كان هذان المصطلحان يتفقان في كونهما إشعارا مسبقا بنهاية مرحلة، والانتقال إلى مرحلة لاحقة لها، فقد حاول ابن رشيق أن يلتمس فرقا بينهما مع إقراره بأن " ... من الناس من يسمي الخروج تخلصا وتوسلا... "[2]. فيدفع هذا الرأي، ذاهبا إلى أنه " أولى بالشعر بأن يسمى تخلصا ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره ثم رجع إلى ما كان فيه... "[3].

فالملاحظ أن الخروج والتخلص عنده يجمعهما معنى الانتقال، لكنه يجعل هذا الانتقال بين المعاني في التخلص، وبين الأغراض في الخروج، كما هو واضح في ذكره النسيب والمدح، وهو ما فهمه سعيد الأيوبي من كلام ابن رشيق، يقول :" ... وظاهر كلام ابن رشيق أنه يميز بين الخروج والتخلص، ويُفهم منه أن الخروج يكون من النسيب إلى غرض معين مدحا كان أو هجاء أو فخرا أو غير ذلك. وأن التخلص يكون من معنى إلى معنى ولو في غرض واحد "[4].

ولكن سرعان ما يستدرك على هذا الفهم بسبب ما أورده ابن رشيق من أبيات للنابغة الذبياني مثلا للتخلص، ورد فيها الانتقال من غرض إلى آخر، فقد قال ابن رشيق بعد تمثيله:"...(إنه تخلص من النسيب إلى الاعتذار)، فأفاد أن التخلص أيضا يكون من النسيب إلى الغرض لأن النابغة تخلص من النسيب إلى الاعتذار وهو غرض مساوٍ للمدح"[5].

---

[1] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.1، ص.207.
[2] السابق، ج.1، ص.208.
[3] السابق، ج.1، ص. 209.
[4] سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، الرباط، 1986م، ص. 235 – 236.
[5] السابق، ص.236.

وربما أزال هذا اللبسَ أن نعلم أن المعنى عند القدماء – حين يتحدثون عن أبواب الشعر وفنونه – يُقصد به ما تعنيه الأغراض الشعرية كما هو المصطلح الغالب اليوم من غزل ومدح وغيرهما، فيكون مناط الفرق بين الخروج والتخلص أن الأول لا يشترط فيه العودة إلى الغرض السابق، أو على الأقل للشاعر أن يتمادى في الغرض الآخر ويستقصي فيه كما جاء في آخر تعريفه له، بينما لا يكون التخلص إلا بالعودة إلى الغرض الأول.

ثم يجب الانتباه إلى قوله :" وأولى بالشعر"، فقد يدل هذا على أن ابن رشيق يفرّق بين المصطلحين في الشعر فحسب، وربما كان بذلك مسايرا لمن لا يفرقون بينهما في سائر فنون القول، ونحن نعلم أن كتابه " العمدة " موقوف على نقد الشعر وآدابه تخصيصا كما هو بيّن من تفصيل عنوانه .

أما ابن الأثير فقد ميز بين التخلص ومصطلح آخر هو الاقتضاب. يكون الأول عنده بـ :" أن يأخذ مؤلف الكلام في معنى من المعاني فبينا هو فيه إذ أخذ في معنى آخر غيره وجعل الأول سببا إليه فيكون بعضه آخذا برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه كأنما أفرغ إفراغا... أما الاقتضاب فإنه ضد التخلص وذاك بأن يقطع الشاعر كلامه الذي هو فيه ويستأنف كلاما آخر غيره من مديح أو هجاء أو غير ذلك ولا يكون للثاني علاقة بالأول"[1].

والضدية التي يُقيمها ابن الأثير بين التخلص والاقتضاب لا تتناول المفهوم، إذ المفهوم فيهما راجع إلى أمر واحد وهو الانتقال من غرض إلى آخر، وإنما مرجعها إلى الآلية التي يتم بها ذلك. وهي تحقيق الربط والتلطف عند الانتقال في الأول، وانعدام ذلك في الثاني، وعلى أساس هذه الحيثية، فضّل ابن الأثير التخلص على الاقتضاب نظرا إلى ما يبذله الشاعر من جهد فني وتقنية عالية يتطلبهما واجب سد الثغرات بين المعاني ولَحْم أجزاء العمل الفني في التخلص، بخلاف الاقتضاب الذي يهجم فيه الشاعر على غرضه بطريقة قائمة على البتر والمجّانية.

---

[1] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، لبنان، ج.2، ص. 244.

وبمقياس الطاقة والمشقة أيضا، برّر خصوصية المهارة التي يجب أن تتوفر في الشاعر دون الكاتب في هذه المسألة، لأن تلك التقنية " مما يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه، من أجل أن نطاق الكلام يَضِيق عليه ويكون متبعا للوزن والقافية فلا تواتيه الألفاظ على حسب إرادته، وأما الناثر فإنه مطلق العنان يمضي حيث شاء فلذلك يشق التخلص على الشاعر أكثر مما يشق على الناثر "[1].

لذلك جعل التخلص مناط الميزة الإبداعية التي تفرد بها المحدثون عن القدماء والمخضرمين يقول :" وهو[أي الاقتضاب] مذهب العرب ومن يليهم من المخضرمين، وأما المحدثون فإنهم تصرفوا في التخلص فأبدعوا وأظهروا منه كل غريبة "[2].

ويَرِدُ على هذه المعاني الاستطراد، وهو :" أن يكون الشاعر آخذا في غرض من أغراض الشعر من غزل، أو وصف، أو غيره ... فيستطرد منه إلى ذكر غيره بنوع من أنواع البديع، ثم يعود إلى ما كان فيه، فإن لم يعد فهو خروج. و أكثر ما يكون في الهجاء"[3].

وبهذا المعنى يقترب من معنى التخلص، ويخرجان من مكونات بنية القصيدة بما أن شرطهما العودة إلى الغرض أو المعنى السابق، ليبقى الخروج هو المصطلح المناسب للمقابلة بينه وبين قسيميه في تلك البنية: الموضوع الأصلي والختام. وقد لاحظ النقاد والبلاغيون القدماء أن للشعراء ثلاثة مذاهب في الخروج:

1. الخروج المتصل بما قبله : وهو الذي سماه ابن الأثير التخلص.
2. الخروج المنفصل، والعادة أن يستعمل الشاعر فيه عبارة إنشائية في صيغة الأمر، تصرف المستمع عن الغرض السابق و تلفته إلى اللاحق، مثل " دع ذا "، " وعَدِّ عن ذا"[4]، و" سلِّ الهم بكذا ".

---

[1] السابق، الموضع نفسه.

[2] السابق، الموضع نفسه.

[3] صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، تحقيق نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989م، ص. 73.

[4] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن لشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.1، ص. 210.

3. الطَّفْر والانقطاع[1] : ويقابل عند ابن الأثير "الاقتضاب "، ويسميه سعيد الأيوبي الخروج المضمر[2].

[1] السابق، الموضع نفسه.

[2] سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص.237.

الخـــــــــــتـــام

إذا كان الخروج هو المرحلة التي تنتهي بها المقدمة، فالختام هو المرحلة التي تنتهي بها القصيدة كلها. وإذا كانت التقليد النقدي والبلاغي القديم قد رصد من الشروط الفنية ما يحقق الانسجام بين المقدمة وما يليها، ويجعل الخروج منها سلسا لا يشكّل نشازا ونُبوّا غير منظور في أفق انتظار المتلقي، فإن عنايته بالختام لم تكن أقل. انطلاقا من إدراكه ما له من قدرة على تحقيق قانون بقاء الأثر، الذي يشكل ضرورة ملحة لاستمرار حالة التقبل عند المتلقي، أو حالة الضغط بالمصطلح الأسلوبي، والذي هو مرجع تعريف الأسلوب انطلاقا من مصادرة المخاطَب إذ " يتجه رواد التنظير والتحليل إلى اعتبار الأسلوب ضغطا مسلطا على المتقبل بحيث لا يُلقى الخطاب إلا وقد تهيأ فيه من العناصر الضاغطة ما يزيل عن المتقبل حرية ردود الفعل "[1].

ومن التسميات التي أطلقها القدماء عليه " الانتهاء "، كما جاء عند ابن رشيق الذي يَحدّه بقوله :" وأما الانتهاء فهو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون مُحْكَما لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسنُ منه وإذا كان أول الشعر مفتاحا له وجب أن يكون الآخر قفلا عليه "[2]. إضافة إلى المقطع، لأنه المرحلة التي يقطع فيها الشاعر كلامه.

والتسميات الثلاث كلها تشير إلى أن أهم ميزة يجب أن تتحقق لهذا الجزء، هي الاكتفاء والإقناع والرضا: الاكتفاء من الناحية الدلالية والشعورية، بحيث يتضمن الختام آخر ما أراد الشاعر إيصاله من المقاصد والمعاني، ومنتهى الطاقة الشعورية التي شحن بها قصيدته. والإقناع والرضا بالنسبة إلى المتلقي الذي يجب أن يقتنع بقدرة هذه الأبيات أو البيت الأخير على الإيفاء بما سبق، ويرضى عن اختيار الشاعر لطريقة إنهاء القصيدة، ويحس أن آخرها كان – حقيقةً – ذروةَ تناميها بحيث لا مستزادَ بعده، وبالتعبير المصطلحي في نقد استجابة القارئ، يجب أن يكون الختام تاما مقنعا يسد على المتلقي أفق الانتظار، وهو رأي النقاد الذين يلخص الدكتور طه أبو كريشة موقفهم من هذه القضية بقوله: "والنقاد

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط.5، 2006، ص.64.

[2] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.1، ص.210.

يرون في هذا المجال أن على الشاعر أن لا ينهي قصيدته في موطن لا يحس فيه السامع بالانتهاء، و يتطلع إلى المزيد "[1].

وفي اشتراط ابن رشيق ألاّ يتلوَ الختامَ ما هو أحسن منه، ما يشير إلى ضرورة تضمين الشاعر ختام قصيدته آخر دفقة من الشحنة الجمالية، وهو مقياس– كما هو واضح– يستحضر المتلقي، ويضع ذائقته الفنية في بؤرة الاهتمام.

ومثلَ براعة المطلع التي اتخذها البلاغيون فنا بديعيا قائما بنفسه، يورده البديعيون في صدر منظوماتهم البديعية، اتُّخذت براعةُ الختام محسنا بديعيا يختمونها به. فعْلَ صفي الدين الحِلِّيّ الذي يُعرّفه في ختام شرح الكافية بقوله :" هو عبارة عن أن تُختم القصيدة بأجود بيت يحسن السكوت عليه، لأنه آخر ما يبقى في الأسماع، و ربما حُفظ دون غيره لقرب العهد به، والحذاق والنقاد يحافظون عليه، وأكثر مقاطع القرآن المجيد كذلك "[2]. ويضرب مثالا لذلك قول المتنبي :

وأُعطيتَ الذي لم يُعط خَلْقٌ   عليكَ و رحمةُ الله السلامُ[3]

ويتميز الختام عن باقي أجزاء القصيدة بمهمة تقويمية، تتمثل في كونه مناط تدارك الشاعر لما يمكن أن يقع له فيها من خلل، ومظنة سدِّ الثغرات، التي يحتمل أن تكون أصابت بناءها، وجبرِ ما شابها من قصور. فعلى قدر ما يكون الانتهاء جيدا مختارا تلَقّاه السامع "... بغاية القبول، واستلذه استلذاذا يجبر به ما وقع فيما سبقه من التقصير... "[4].

---

1 طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، مرجع سابق، ص.437.

2 صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، مصدر سابق، ص.333.

3 أبو الطيب المتنبي: الديوان بشرح أبي البقاء العكبري، دار الفكر، بيروت، 2010م، ج.4، ص. 80، وفيه " عليك صلاة ربك والسلام ".

4 ابن يعقوب المغربي: شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط.1، 2006م، ج.1، ص. 734.

والعكس صحيح، فربما أحبط عدم إتقان صنعة الخاتمة كل ما سلف في القصيدة من إبداع، وذهب برونق ما بدر فيها من محاسن، " ... فيعمه الذم ويُرمى في الوراء، ويكون عند السامع مما يُنبذ بالعراء، ومن المعلوم في المذوقات أن آخر الطعم إن كان لذيذا أنسى مرارته الأولى، وإن كان مُرا أنسى حلاوته الأولى ... "[1].

ويحيل ذكر صفي الدين الحلي لمقاطع القرآن في تعريفه السابق، إلى عناية الدراسات القرآنية بخواتم السور، إذ لم تكن أقل من عناية الدراسات البلاغية والنقدية بختام القصيدة. فقد أفرد العلماء المهتمون بتلك الدراسات، خواتم السور بدراسات خاصة جعلوها قسيمة للفواتح في أنواع علوم القرآن ومباحثه كالزركشي الذي جعلها ثامنة تلك الأنواع، يقول في شأنها:" ... وهي مثل الفواتح في الحسن: لأنها آخر ما يقرع الأسماع، فلهذا جاءت متضمنة للمعاني البديعة، مع إيذان السامع بانتهاء الكلام حتى يرتفع معه تشوف النفس إلى ما يُذكر بعد "[2]. ويقف عند شاهد لذلك من قوله تعالى:﴿ هَذَا بَلَاغٌ لِلنَّاسِ ﴾،[إبراهيم، الآية: 52].

وربما كان للدراسات القرآنية تفوق في رصد نكتة دقيقة لم تبلغ فيها شأوها البحوث الموجهة إلى نقد الشعر وبلاغته، على الأقل من الناحية التطبيقية، تلك هي ملاحظة الوشائج بين المطلع والختام. فإذا كانت القصيدة امتدادا محصورا بين طرفين يشكّل المطلع أولهما، والختام آخرهما، فمن المشروع النظر في علاقة تربط بينهما، مهما طال الامتداد الفاصل بينهما، كأن يكون الختام للمطلع " رجع صدى عليه، أو مقابلة لمعناه، أو تذكيرا به، أو تلخيصا له ... "[3].

وقد وجدت تلك المسألة مكانها في علوم القرآن بوصفها من مباحث ما عُرف بعلم(المناسبة)، التي رتبها الزركشي نوعا ثانيا بعد (أسباب النزول) في كتابه (البرهان في علوم القرآن). يقول مبينا قيمتها ومعرفا إياها :" واعلم أن المناسبة، علم شريف، تحزر به العقول، ويُعرف به قدر القائل فيما يقول، والمناسبة في اللغة: المقاربة، وفلان يناسب فلانا،

---

[1] السابق، ص.735.

[2] الزركشي: البرهان في علوم القرآن، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت،2006م، ج.1، ص.41.

[3] سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص. 228.

أي يقرب منه ويشاكله، ومنه النسيب الذي هو القريب المتصل، كالأخوين وابن العم ونحوه، [...] وكذلك المناسبة في فواتح الآي وخواتمها..."[1].

ويبين أنواع العلاقات التي يمكن أن تقوم عليها هذه المناسبة بقوله:" ومرجعها – والله أعلم – إلى معنىً ما رابط بينهما: عام أو خاص، عقلي أو حسي أو خيالي، وغير ذلك من أنواع العلاقات.أو التلازم الذهني، كالسبب والمسبب، والعلة والمعلول، والنظيرين، والضدين، ونحوه، أو التلازم الخارجي، كالمرتب على ترتيب الوجود الواقع في باب الخير"[2].

أما الفائدة من ذلك فهي :" جعل أجزاء الكلام بعضها آخذا بأعناق بعض، فيقوى بذلك الارتباط، ويصير التأليف حاله حال البناء المحكم، المتلائم الأجزاء"[3].

وقد اجتهد الزركشي في سبيل ربط فاتحة السورة بخاتمتها اجتهادا أدّاه إلى نتائج لم تَخلُ من لطافة مدخل، ودقة ملاحظة، وخص الحديث في ذلك بفصل " في مناسبة فواتح السور وخواتمها "، وضرب مثلا لذلك سورة القصص، " ... وبداءتها بقصة مبدإ أمر موسى ونصرته، وقوله: ﴿ فلنَ أكون ظهيرا للمجرمين ﴾ [القصص، الآية: 17] وخروجه من وطنه ونصرته وإسعافه بالمكالمة، وختمها بأمر النبي صلى الله عليه وسلم بألاّ يكون ظهيرا للكافرين، وتسليته بخروجه من مكة والوعد بعوده إليها بقوله: ﴿ إِنَّ الذِي فَرَضَ عَلَيْكَ القُرْآنَ لَرَادُّكَ إِلَى مَعَادٍ ﴾ [القصص، الآية: 85][4].

ويحيل بشاهد آخر إلى الزمخشري في ربطه بين مفتتح سورة (المؤمنون) وختامها، حيث يقول:"... جعل فاتحة السورة ﴿ قَدْ أَفْلَحَ المُؤْمِنُونَ ﴾[المؤمنون، الآية:1]، وأورد في خاتمتها ﴿ ... إنه لا يفلح الكافرون ﴾ [الآية: 117]، فشتان ما بين الفاتحة والخاتمة[5].

---

[1] الزركشي: البرهان في علوم القرآن، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت،2006م، ج.1، ص.41.

[2] السابق، الموضع نفسه.

[3] السابق، الموضع نفسه.

[4] السابق، ص.134.

[5] الزمخشري: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.1، 2006م، ج. 3،ص. 158.

ولعل من أكثر خواتم القصائد استجابة لما اشترطه الزركشي من حسن واكتفاء، إضافة إلى مناسبة المطلع قول المتنبي في ميميته التي عاتب بها سيف الدولة:

هذا عِتَابُكَ إلاّ أنّه مِقَةٌ   قد ضُمِّن الدُّرَّ إلا أَنَّهُ كَلِمُ[1]

ففضلا على حسن موقع البيت من الخاتمة، فقد صُدِّر باسم الإشارة " هذا "، الذي يشير إلى المعنى النهائي المحصَّل من معاني القصيدة الجزئية، وهو معنى العتاب الذي تلا اسم الإشارة. وهو اللفظ نفسه الذي صُدِّرت بها الآية التي اتخذها الزركشي شاهدا لحسن الخاتمة: ﴿ هَذَا بَلَاغٌ لِلنَّاسِ ﴾. كما أنها نهاية مناسبة لمطلع القصيدة المفعم بألفاظ العتاب واللوم:

يا أَعْدلَ النَّاسِ إلاَّ في مُعامَلتي   فيكَ الخِصامُ وأنتَ الخَصمُ والحَكَمُ[2]

وهذا يحيلنا مرة أخرى إلى مسألة الوحدة بين أجزاء القصيدة العربية التقليدية، ومحاولة رصد ما توفر فيها من بعض أدوات الاتساق، الذي تجنح إليه لسانيات النص في البحث عن شروط النصيّة. مثل الإحالة التي من وسائلها أسماء الإشارة، وخصوصا المفرد منها إذا وقع هذا الموقع من نهاية القصيدة فـ" ... إذا كانت أسماء الإشارة بشتى أصنافها محيلة إحالة قبلية، بمعنى أنها تربط جزءا لاحقا بجزء سابق ومن ثَمَّ تساهم في اتساق النص، فإن اسم الإشارة المفرد يتميز بما يسميه المؤلفان [م. أ. هاليداي ورقيّة حسن] " الإحالة الموسعة " أي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل "[3].

نخلص بعد هذا كله إلى أن النقد العربي القديم قد انتبه إلى خطورة هذه العناصر الثلاثة التي تتركب منها القصيدة، وأَوْلى كلَّ عنصر منها من الشروط والخصائص الفنية، ما يجعله عضوا فاعلا وحيا في بنيتها، غير قاصر عنايته على عنصر دون آخر. وذلك ما توجزه عبارة القاضي الجرجاني التي يقول فيها :" والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين

---

[1] المتنبي: الديوان بشرح العكبري، مصدر سابق، ج.3، ص. 374.

[2] السابق، ص. 361.

[3] محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – بيروت، ط.2، 2006 ، ص.19.

الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور، وتستميلهم إلى الإصغاء "[1].

ولم يفتِ القاضيَ الجرجاني – ربما بوحي من القضاء الذي تولاه، والوساطة التي انتهجها للحكم بين المتنبي وخصومه – أن يوظف المقارنة والموازنة، إحدى أهم آليات الحكم والمفاضلة، وهو يتحدث في الفرق بين القدماء والمحدثين في العناية بهذه المفاصل من القصيدة فيقول، متخذا البحتري من المحدثين أنموذجا للمقارنة بينهم وبين القدماء :" ... ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة، وقد احتذى البحتري على مثالهم إلا في الاستهلال، فإنه عني به فاتفقت له فيه محاسن ... "[2].

[1] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط.1، 2006م، ص.51.
[2] السابق، الموضع نفسه.

الفصـــل الثــاني

الوحـــدة في القصيدة العربيـــة التقليديـة:

تعدد الأغراض ووحدة القصيدة
وحدة البيت ووحدة القصيدة
الوحدة العضوية

تعدد الأغراض ووحدة القصيدة

الحديث عن بنية القصيدة العربية يقود إلى الحديث عن الوحدة فيها، لاسيما أننا رأينا أن الشمولية أو التماسك شرط أساسي في تحقق كينونة البنية. وإلا كانت تجميعا عشوائيا لعناصر لا رابط بينها إلا الوجود المتزامن في حيز مكاني واحد، من غير علاقة وظيفية أو نسبة تفاعلية تُوحّدها. يضاف إلى ذلك أن المطلع جزء من المقدمة التي هي نفسها جزء من القصيدة، وهو ما يجعل الحديث عنها محاولة لتلمس مناسبة المطلع لموضعه، وتنقيبا عن قيمه الجمالية، وحمولته العاطفية والمضمونية، وإبراز مدى تواشج ذلك كله مع عموم العناصر المُشَكّلة للوحدة في القصيدة.

وقبل الخوض في هذه المسألة وما يتفرع منها، نذكر أن حازما القرطاجني أشار إلى نوعين من القصائد ناظرا إليها من الزاوية الغرضية فقال :" والقصائد منها بسيطة ومنها مركبة. والبسيطة مثل القصائد التي تكون مدحا صرفا أو رثاء صرفا. والمركبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملة على نسيب ومديح "[1].

ومن الحق القول: إن ظاهر القصيدة القديمة (المركبة) المُصدَّرة بالمقدمة الطللية الغزلية لا يساعد على الاقتناع بوجود وحدة فيها. وواضح أن الوحدة المقصودة هنا هي ما يسمى في النقد الحديث " الوحدة الموضوعية "، التي من مقاييسها القدرة على الخروج من النص بفكرة عامة واحدة تعبّر عن مغزاه الإجمالي.

وإلى أرسطو تُنسب أولية الدعوة إلى هذا النوع من الوحدة، ويشرحها بقوله :" إن وحدة الخرافة لا تنشأ، كما يزعم البعض، عن كون موضوعها شخصا واحدا، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حدّ له من الأحداث التي لا تُكوّن وحدة. كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلا واحدا [...] وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع كذلك في الخرافة، لأنها محاكاة فعل، يجب أن يكون الفعل واحدا و تاما "[2].

---

[1] حازم القرطاجنّي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.2، 1981م، ص.303.
[2] أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953م، ص. 24 – 25.

غير أن انتفاء هذه الوحدة يكون صحيحا إذا بنينا حكمنا هذا على أساس غرَضي، يُنظر فيه إلى الموضوع أو الشرائح التي تشتمل عليها تلك القصيدة، وأغفلنا زوايا نظر أخرى يمكن أن تُتخذ وشائج تشد تلك الشرائح، وتجعلها لبنات تتجاور وتتلاحم في مركزية بنائية واحدة.

وإذا استندنا إلى أن الشعر أساسا هو رؤية خاصة بالشاعر، يتأسس عليها موقفه من العالم، ونظرته إلى الحياة، وأن خصوصيتها من القوة والحضور بحيث تتجاوز إطار العلاقات المنظورة، والنسب المألوفة بين الأشياء، إلى اختراع علاقات جديدة بينها، أمكننا أن نقتنع أن معطيات الحس الأولي تستحيل مادة أولية، في وسع الشاعر أن يستحدث منها عالما متجانسا وموحدا من الموضوعات والصور والعلاقات قائما في إدراكه وفكره، مهما بدت متنافرة ومتباعدة في عالم الأشياء الخارجية المفارقة لعالم النفس الداخلي.

لذلك نكون مخطئين حتما إذا اعتقدنا أنّ أبيات القصيدة العربية القديمة خلت من كل مظاهر الوحدة، فما أكثر الزوايا التي يمكن من خلالها النّظر إلى التماسك والترابط بين أجزاء العمل الفنّي عامّة والقصيدة خاصّة.

إنّ التماسك في القصيدة يمكن أن يَعتاض عن هذه الوحدة الموضوعية بالوحدة الشعورية أو الوجدانيّة، التي يمكن بها الجمع بين معان، بل بين موضوعات يحكم النّاظر بتباعدها وتناثرها إذا عرضها على المحكّ المنطقي والفكري، ولكنّه سرعان ما يُسلّم بانتظامها في سيرورة نفسيّة واحدة عندما يخضعها للمقاربة العاطفيّة. فكثيرا ما يرى الشّاعر الجاهلي في الأطلال الخربة الموحشة فراغه النّفسي بسبب موت أحد أقاربه أو ظعن حبيبته، والتي يستطرد إلى ذِكرها بعد المقدّمة الطلليّة المؤدّية إلى الغزل، باعتبار الطلل هو البعد المكاني المعادل للبعد الزماني حيث تقيم ذكرى وِصال المحبوبة المهاجرة.

وبناء على ذلك، وبتوفر جوانب من تلك القيم، والتصورات في القصيدة، يصبح في الإمكان الحديث عن أنماط من الوحدة بعيدا عن وحدة الموضوع، " ... فالوحدة تتحقق إذا لم

يشعر الذوق بالبعد والقطيعة بين الفكرة والفكرة، أو الصورة والصورة، ويستوي في ذلك أن يكون الموضوع واحدا أو تتعدد الموضوعات "[1].

ويشير طه مصطفى أبو كريشة إلى تقديم الرمزيين الوحدة الشعورية على الوحدة الفكرية الظاهريّة بقوله: "...إلاّ أنّه نُقل عن النّقد الغربي أنّ فيه من يستسيغ الانتقال في القصيدة من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس، والشّعور النّفسي، مع ضعف الرابطة المنطقيّة بين الفكرتين، وذلك قصدا إلى إثارة عنصر المفاجأة، وهؤلاء هم الرّمزيون"[2]، ويعلّل ذلك بإسراف الرّمزيّة في الخيال "[3].

وإذا كان الشعر هو ذلك الوارد الغريب الذي يزور الأشياء فيزيلها عن مواضعاتها، وينزع الألفة عنها، فلن يكون هذا الأمر من باب التجوز والمسامحة فيه، بل يكون عندئذ من ألزم الأشياء في طبيعته، وأخص الخصائص في ماهيته.

[1] طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، مرجع سابق، ص.446.
[2] السابق، ص. 448.
[3] السابق، الموضع نفسه.

وحدة البيت ووحدة القصيدة

يشكّل البيت في القصيدة العربية القديمة وحدة صوتية وخطيّة أساسيّة، من أجل ذلك ركّزت النّظريّة القديمة على ضرورة أن يكون مكتفيا بذاته، وذلك لا يتحقّق له إلا باستقلاله بنائيا ومعنويا عن سائر أبيات القصيدة. ومن هنا جاءت فكرة " بيت القصيد "، أي البيت المشتمل على الغرض الأساسي للشّاعر، وهو ما لن يكون – نظريّا – إلاّ والبيت في معزل عن الأبيات الأخرى.

وحدة البيت هذه هي التي أشار إليها ابن خلدون بقوله متحدثا عن صناعة الشعر ووجه تعلمه :" ... وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده. وإذا أُفرد كان تاما في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك "[1].

من الواضح أن ابن خلدون يشير إلى إحدى أهم الخصائص في طبيعة الشعر العربي، ومعمارية القصيدة العربية التقليدية، المتمثلة " ... في البيت الشعري المستقل ببنائه ومعناه، وكأن صناعة البيت الشعري تقوم على العناية الدقيقة ببناء البيت وإيفائه نصيبه من الجهد والرعاية، والإحكام حتى يصير مكتفيا بذاته لا يحتاج إلى غيره من الأبيات الأخرى ... "[2].

لقد استدعت هذه الوحدةُ النظرةَ التجزيئيّةَ في الحكم النّقدي، الذي تأسّس على هذه الاستقلاليّة. فصرنا نسمع بقولهم " أفخر بيت "، و" أغزل بيت "، و" أشجع بيت "، ممّا يوحي بقيام البيت كيانا غَرَضيًّا يمكن بتره عن جسم القصيدة ليكون طرفا في المقاربة بينه وبين أيّ بيت يعبّر عن الغرض الشّعري نفسه في قصيدة أخرى.

كما دفعت مركزيّة البيت الشّعري كثيرا من النّقّاد القدماء إلى رفض ارتباطه بما يلحقه من أبيات، وعدّوا ذلك من عيوب القافية وسمّوه تضمينا.

---

[1] ابن خلدون: المقدمة، ، دار صادر، بيروت، ط.1، 2000م، ص.460.

[2] محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد: 30، العدد: 1، يوليو/ سبتمبر، 2001م، ص.77.

غير أنّ في المدوّنة الأدبية والنّقدية العربيّة، ما يشهد بأنّ من النقّاد القدماء من كان يتمتع بنظرة أكثر رحابة وشمولية، نظرة فيها بعض التحرر من ضيق البيت الواحد إلى سعة تشده إلى أبيات أخرى، على الأقل إلى الأبيات الأقرب إليه. فليست تلك النظرة التشتيتيّة من الشمولية بين النقاد القدماء كما يتصور بعض المتلقّين للمنجَز النّقدي الموروث. وفي الشعراء أنفسهم من كان يشاطر النقاد النظر الموسع إلى ارتباطات الأبيات في جسم القصيدة. فها هو الجاحظ يورد وصف رُؤبة بنِ العَجّاج شعرَ ابنه عقبة بأنّه "... ليس له قران "[1].

ويقصد انعدام الموافقة والتناسب بين الأبيات. ومثلُه ما حكاه من قول عمر بن لَجَإ لبعض الشعراء :" أنا أشعر منك قال: وبمَ ذلك؟ قال: لأنّي أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمّه "[2]. وإلى هذا ذهب أبو هلال العسكري بقوله : " وينبغي أن تجعل كلامك مشتبها أوّله بآخره، ومطابقا هاديه لعجزه، ولا تتخالف أطرافه، ولا تتنافر أطرَارُه، وتكون الكلمة منه موضوعة مع أختها، ومقرونة بلِفْقِها..."[3].

إنّ القراءة المزدوجة لمقولة ابن خلدون في مسألة وحدة البيت من جهة، ومقولة الجاحظ والعسكري من جهة أخرى، تُفضي بنا إلى التسليم بوجود رؤيتين مختلفتين في تلك المسألة: رؤية تتبنّى استقلالية البيت، وأخرى تصرّ على دخوله في علائقيّة ظاهرة أو خفيّة مع سائر الأبيات. وهذا الاختلاف يسلّم به ابن رشيق بقوله :" ومن النّاس من يستحسن الشّعر مبنيّا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كلّ بيت قائما بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلاّ في مواضع معروفة مثل الحكايات وما شاكلها، فإنّ بناء اللّفظ على اللّفظ أجود هنالك من جهة السرد... "[4].

ويبدو أن ابن خلدون نفسه – باستخدامه للفظ " ... كأنه ... " – أحس بأن ما ذهب إليه ليس أكثر من قراءة شخصية، من المشروع مناقشتها والتعقيب عليها. وكذلك ابن رشيق

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، مصدر سابق، ج.1، ص.205.

[2] السابق، ج.1، ص. 206.

[3] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين المطبعة العصرية، بيروت، 1988م، ص. 141 – 142.

[4] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.1، ص. 227.

إنّما كان يعبّر عن رأي شخصي ويكشف عن استحسان ذاتي، كما يظهر من عبارة " وأنا أستحسن"، " وهو عندي ". وهذا يؤكّد أنّ بعض مؤرخي النقد العربي المعاصرين – حين يصرّون على قيام ذلك النقد على وحدة البيت المطلقة – إنّما ينطلقون من تلقّ أحاديّ للنصّ النّقديّ القديم، ولمفهوم الوحدة نفسها من ناحية أخرى. فأمّا من ناحية النصّ النّقدي فقد تبيّن أنّ النّظر إلى البيت على أنّه وحدة مستقلّة كان مذهب فريق واحد من القدماء، كابن خلدون وابن رشيق. في مقابل مذهب الفريق الثاني الدّاعي إلى تحقيق نوع من التضام، والتداعي بين أبيات القصيدة الواحدة.

بل إنّ ابن الأثير اغتفر التضمين الذي كرهه الفريق الأوّل، وأخرجه من لائحة العيوب التي يُرمى بها الشّاعر، قياسا بالنّثر الذي ترتبط فيه الجمل بعضها ببعض، يقول:" ... إن كان سبب عيبه أن يعلّق البيت الأوّل على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيبا، إذ لا فرق بين البيتين من الشّعر في تعلّق أحدهما بالآخر؛ وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلّق إحداهما بالأخرى؛ لأنّ الشعر هو كلّ لفظ موزون مقفّى دلّ على معنًى، والكلام المسجوع هو: كلّ لفظ مقفّى دلّ على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير "[1]. وهذا دليل على الأحادية التي طبعت نظرة بعض الدارسين المعاصرين بإهمالهم رؤية الفريق الثاني وتعميم الرؤية الأولى المخالفة.

وقد لا حظ إيفالد فاجنر هذا الغرض من التضمين، المتمثّل في إيجاد الرابط بين الأبيات التي تجمعها فكرة جزئية واحدة – أو " البنية الصغرى " كما سماها – على الأقل في القصيدة. فهو يرى أن التضمين وسيلة نحوية استخدمت " لإنشاء أوجه الربط في البنية الصغرى، فبواسطة الجمل الطويلة يستطيع المرء أن يتخطى حدود البيت، وهكذا تُجمل عدة أبيات في وحدة فكرية "[2].

كما أشار إلى ما ذُكر آنفا من ثورة بعض الشعراء موقف العروضيين من التضمين وتصنيفه مع العيوب، وإلى اغتفار بعض النقاد أنفسهم ذلك، ودفاعهم أحيانا عنه وتبريره كما

---

[1] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ج.2، ص. 324.

[2] إيفالد فاجنر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، مرجع سابق، ص.240.

مر مع ابن الأثير، يقول:" وفي الواقع أنكر نقاد الأدب فيما بعد هذا التضمين (**Enjambement**) إنكارا شديدا. وسواء أكان تحريم التضمين اختلاقا متأخرا للنقاد أو عرفا ضمنيا للشعراء العرب القدامى فإن القصائد المترجمة في الفصول السابقة تبين أمثلة لا حصر لها لم يحافظ فيها الشعراء على تحريم التضمين ... "[1].

فإذا كان في تراثنا النقدي، بل وفي مراجعات الشعراء أنفسهم بعضِهم بعضا، ما ينطق بالتفطن إلى ضرورة إحداث " نوع " من الترابط بين الأبيات– ليس لزاما أن يكون ترابطا منطقيا وفكريا– صحت المقولة الداعية إلى إعادة النظر في ما يُزعم من خلوّ القصيدة العربية التقليدية من كل مظاهر الوحدة، "... فوحدة البيت التي شغف بها الشاعر العربي واستأثرت بصناعة النقد والبلاغة، لا تنفي أن يكون الشعر العربي قد حرص على توفير ألوان من الوحدة التي لا تشبه تلك التي دعا إليها النقاد الرومانسيون... "[2].

ومع ذلك، ولأن تلك الوحدة كانت" ... أكثر عمقا من تلك التي استوقفت ابن قتيبة وابن طباطبا وحازما القرطاجني "[3] . فإن وحدة البيت تظل – في الغالب الأعم –" ... الأصل والمعيار في صناعة الشاعر والناقد معا "[4].

---

[1] السابق: الموضع نفسه.

[2] محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق، ص.78.

[3] السابق: الموضع نفسه.

[4] السابق: الموضع نفسه.

الــوحـــدة العضـــويــــة

انتهت الوحدة العضوية إلى أن تكون من أكثر القضايا النقدية إلحاحا في نقدنا العربي الحديث. وكان أكثرَ الدعاة إليها في العالم العربي الأدباء والنقاد المتأثرون بالمنازع الرومانسية والرمزية، والمتضلعون من الثقافات الغربية، التي كانت سبيلهم البيّن إلى دعوتهم المتحمسة تلك.

وأساس هذه الوحدة هو قيام النص على نسق مُتَعضّ يضم أجزاءه، وسبيلها أن يشعر قارئ النص بتنامي مضامينه شيئا فشيئا فيؤدي السابق منها إلى اللاحق، بما لا يمكن معه التصرف في تَراتُبيّتها دون فساد في المعنى العام. و يُعزى إلى أرسطو أيضا سبق الدعوة إلى هذه الوحدة، التي يرى تحققها بـ:" ... أن تُؤلَّف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع، لأن ما يمكن أن يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءا من الكل "[1]. أوهي – كما يبسط معناها الدكتور محمد مندور – " بناء القصيدة بناء هندسيا بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوي الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر "[2].

وفي المنجَز النقدي العربي القديم، تستوقف الباحثَ عبارات لابن طباطبا يقرأها بعض الدارسين على أنها من هذا القبيل، يقول فيها :" وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قُدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها. فإن الشعر إذا أسس تأسيسَ فصول الرسائل القائمة بأنفسها [...] لم يحسن نظمه بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف "[3].

ففي هذا النص من اصطلاحات دعاة الوحدة العضوية، ما يغري بالذهاب إلى أن صاحبه يفهم هذه الوحدة كما هي في النقد الحديث مثل " الانتظام، والنظم والاشتباه ".

---

[1] أرسطوطاليس: فن الشعر مرجع سابق، ص.26.

[2] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، 2004م، ص.90.

[3] ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005م، ص.213.

إلى جانب اصطلاحات تدخل في صلب دعوات تطرحها لسانيات النص بوصفها آليات تحقق للنص عنصر الربط، مثل " النسج " الذي صدّر به الدكتور عبد المالك مرتاض تعريفا له قائما على مقارنة طريفة بصناعة النسّاج وأدواته، يقول :" فالنص إذن نسج، وهو مكوَّن من مواد تشبه أدوات النساج: فالخيط، في تمثلنا، يقابل مادة الحبر، والخلال قد يقابل أداة القلم، والكتاب قد يقابل هيئة النسج، ومنتجات المنسج قد تشاكه، من بعض الوجوه، منتجات المطبعة (أو النسّاخة قبل اختراع المطبعة)، والنساج (أو النساجة) وهو الصَّناع يبدع فيما ينسج، وهو يركّب الخيوط بعضها فوق بعض، كما يبدع في التنسيق بين الألوان، وفي الدقة في الحبك والحياكة: مثله مثل الذي يكتب كلاما وهو يبدع فيما يكتب حين يركب الحروف بعضها فوق بعض، وينسج لغة الكلام بعضها من حول بعض ... "[1].

وهو يرى أن " النسج " أدل على المفهوم المتصوَّر في الأذهان والحادث في الخواطر من " النص "، لِما في الأول من دلالة على الربط لا تتوفر في مادة (نصص) التي يجدها شحيحة من حيث المعاني اللغوية التي تحتملها، والتي لا تساعد الباحث على ربط أحدها بالمدلول الاصطلاحي للنص ذلك :" ... أن النص كان يعني في العربية القديمة: الرفع والإظهار بالمعنى الحسي، والرفع والإسناد (نسبة الحديث إلى صاحبه) بالمعنى المجرد، واستخراج أقصى ما في الإنسان أو الحيوان أو الشيء من قوة كامنة للإفادة منها ..."[2].

ثم يبني على ذلك تساؤله عن مصداقية تحويل هذا اللفظ عن معناه اللغوي السابق إلى معناه الاصطلاحي المتداول اليوم قائلا :" فأين موقع النص الأدبي بالمفهوم الجاري عليه الاستعمال المعاصر بالقياس إلى ما ذكرتْه المعاجم العربية ؟... "[3]. ليصل إلى خلوّ هذا المصطلح من المناسبة الدلالية لما يطلق عليه اليوم، يقول :" ولوما أن النص مصطلح

---

[1] عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، 2007م، ص.46-47.

[2] السابق، ص.45.

[3] السابق، الموضع نفسه.

متداول اليوم بين العرب لَما كان له في أصل الوضع اللغوي أي دلالة اشتقاقية قاطعة، متلائمة مع الوظيفة التي ينهض بها في حضن الإبداع، بل في حضن ما قبل الإبداع..."[1].

وحتى يعضد رأيه السابق يعقد مقارنة بين لفظ النص في العربية، وما يقابله في اللغات الأوروبية الحديثة، فيشير إلى اتجاه غالب تلك اللغات إلى الدلالة على مفهوم " النص " في العربية، بما يمكن أن تُترجم إليه كلمة " النسج " العربية، وهو " **Texte** " في الفرنسة، و"**Texto**" في الإسبانية، و" **Text** " في الإنجليزية[2]. إضافة إلى ألفاظ أخرى ضمها الجهاز المصطلحي في مقولة ابن طباطبا السابقة مثل " الاتساق" الذي يجعله محمد خطابي ترجمة للفظ **"Cohésion"**[3].

كما تحيلنا عبارة ابن طباطبا التي نصها " ... فإن قُدم بيت على بيت دخله الخلل" على أحد الشروط التي وضعها العقاد لتحقيق الوحدة العضوية في تفكيكه لمرثية أحمد شوقي في الزعيم مصطفى كامل[4].

لكن قضية الوحدة العضوية، أعقد من أن تكون مصطلحات كثيرا ما تختلف دلالاتها حسب الاستعمال، خصوصا مع اختلاف بيئات مستعمليها وتباعد الزمن بينهم. من أجل ذلك رأى الدكتور محمد مصايف ألاّ يُحمّل هذا النص وأشباهه ما لا يحتمل، بإسقاط النظرة المعاصرة للوحدة العضوية عليه. فابن طباطبا – ومثله ابن رشيق – :" لم يقصدا، في واقع الأمر، غير وحدة الشكل، التي هي غير الوحدة العضوية "[5].

---

[1] السابق، الموضع نفسه.

[2] السايق، الموضع نفسه.

[3] محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، ط.2، 2006م، ص. 13.

[4] عباس محمود العقاد وعبد القادر المازني: الديوان في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، ط.1، 1999م، ص. 124.

[5] محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد، دار البعث، قسنطينة، 1974م، ص.283.

وهو رأي أَسَّسه على أن ابن طباطبا إنما كان يدعو إلى إحداث نوع من التناسب بين أجزاء القصيدة التي سبق الحديث عنها، من مقدمة وخروج واختتام، فهو يرى أن" ... للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه – على تصرفه في فنونه – صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى [...] بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله "[1].

ويمكن أن يفهم من رأي الدكتور محمد مصايف أنه إذا كان ابن طباطبا لم يدْعُ إلى وحدة الموضوع فمن باب الأولى أنه لا يدعو إلى الوحدة العضوية، فكأن الأولى الممر الوحيد إلى الثانية. يقول تعقيبا على نص ابن طباطبا :" ... فابن طباطبا لا يشترط توحيد الموضوع والمشاعر، وإنما يطالب بحسن الربط بين الموضوعات المختلفة التي يمكن للقصيدة أن تتألف منها، وبحسن التخلص من موضوع إلى آخر يقاربه من حيث المعنى "[2].

وإذا كان عدم اشتراط ابن طباطبا وحدة الموضوع أمرا بيّنا لا يمكن رده، أو توجيه قراءته وجهة أخرى، فإن عدم اشتراطه وحدة المشاعر لا يقطع به ظاهر نصه. إلا على تصور هذه الوحدة نتيجة لازمة لوحدة الموضوع، وهو أمر يقبل الأخذ والرد، وقد تقدم أن وحدة الشعور قد تؤلف بين أشتات الموضوعات المختلفة، والصور المتباينة، في ما يمكن أن نطلق عليه الشعور التأليفي.

وإذا كانت وحدة الشعور شرطا أساسيا للوحدة العضوية، فمن المشروع التفكير في إعادة قراءة نص ابن طباطبا السابق، وما يماثله من نصوص تراثية أخرى، منظورا إليها بمرايا مسطحة تضمن القراءة الموضوعية الواقعية، بعيدا عن المرايا المحدبة وتضخيمها الغَرور من جهة، وعن المرايا المقعرة وتقزيمها المخل من جهة أخرى.

---

[1] ابن طباطبا: عيار الشعر، مصدر سابق، ص. 9.

[2] محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد، مرجع سابق، ص.283.

أما النقد العربي الحديث فقد رصد الدكتور محمد مصايف وعيه هذه القضيةَ في ثلاث مراحل، كان من روادها نجيب الحداد[1]، الذي عبّر عن إعجابه بالسعة التي يجدها الشاعر الغربي في قواعد النظم التي تتيح له أن يربط البيت السابق بالبيت اللاحق لفظا ومعنى.

ففي استطاعته أن يجعل الفاعل في نهاية البيت الأول، والمفعول في بداية البيت الثاني. وهو ما يساهم في ترابط الأبيات، ويجعلها في تناسق مستمر، في حين يتحرج الشاعر العربي من هذا، ويُضيّق عليه فيه. لكون هذا السلوك الذي سماه العروضيون العرب تضمينا معدودا مع عيوب القافية. على أنه قد سبقت الإشارة إلى أن ابن الأثير لم يرَ بأسا من ذلك، قياسا على ترابط الفقر في النثر، وهو رأي يدل على أن في مدونتنا النقدية القديمة آراء ذات صبغة تقدمية وثورية جريئة، وأن النظرية النقدية العربية كانت تتطور بما يصل أحيانا إلى الخروج على المقررات، وإلى التعقيب وإعادة التقويم في مسائل لا تحتاج فيها إلى كشوفات النقد الغربي الحديث، ومنها هذه المسألة .

وتلا نجيبا الحداد الشاعرُ خليل مطران، الذي وصف مذهبه في شعره في مقدمة جعلها بين يدي ديوانه بقوله :" هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن والقافية على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام. بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي تناسق معانيها و توافقها "[2]. فواضح ما في هذا الوصف من ملامسة على الأقل لمفهوم الوحدة العضوية وإن كان في عبارات ذات نفس شاعري مقتضب.

ونستطيع القول إن الأمر عند الحدّاد ثم مطران كان إحساسا ومَيلا، أكثر منه دعوة عَقدية قائمة على المحاجة الفكرية والتنظير الأكاديمي. فكان لابد من انتظار اكتمال الصورة في المرحلة الثالثة مع مجيء جماعة الديوان (العقاد وعبد الرحمن شكري وعبد

---

[1] السابق، ص. 284.

[2] ديوان الخليل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.3، 1967م، ص.8 – 9.

القادر المازني)، التي أخذ معها ذلك الميل الطابعَ الدعوي القائم على الروح العقدي والانتماء المدرسي.

وكان جنوح عبد الرحمن شكري إليها مؤسسا على موقف له نقدي لطريقة قراءة الجمهور للشعر. إذ رأى أنها قراءة تجزيئية انتقائية، يلتقط بها القارئ ما يناسب ذوقه ومستواه، غير مبال بالسبب الذي دفع الشاعر إلى نظم القصيدة. ومن الطبيعي أن يكون ذلك السبب أو الأسباب قيمة دلالية موزعة على الأبيات كلها فلا يمكن الوقوف عليه إلا بقراءة القصيدة من أولها إلى آخرها، لذلك كانت قيمة البيت في الصلة التي تربط معناه بموضوع القصيدة كلها. فالأبيات عبارة عن معان جزئية، والقصيدة في مبناها العام هي المغزى النهائي الذي يجب أن تتأدى إليه تلك المعاني[1].

أما العقاد فالصلة الجامعة بين الأبيات عنده هي " خاطر أو خواطر متجانسة "، في مقابل المعنى الكلي عند شكري[2]، تماشيا مع ميله المعروف إلى معطيات علم النفس في النقد الأدبي، ويختار شريكه المازني تسمية " الصلة " أو " الحقيقة " تعبيرا عن ذلك الرابط، وسواء أمعنى كليا كانت التسمية أم خواطر متجانسة أم صلة وحقيقة، فإن عصبة الديوان تلتقي عند الدعوة إلى ضرورة أخذ القصيدة كلاّ متكاملا، ونسيجا موصول اللحمة والسدى، ليكون ذا وحدة عضوية.

وقد اجتهد العقاد في تحديد معنى هذه الوحدة، بوضع بعض الخصائص اللازمة لها والتي منها: طول النفس الشعري، وصلاحية القصيدة للعنونة والتسمية، واستعصاء أبياتها على التقديم والتأخير، واشتمالها على الخاطر المؤلف[3].

ومن المعلوم أن الخصيصة الأولى هي محصلة عمل تطبيقي، وصل إليه العقاد من دراسة قيّمة لشعر ابن الرومي الذي يراه من الشعراء العرب القليلين الذين تتوفر هذه الوحدة

---

[1] محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد، مرجع سابق، ص. 287 – 288.

[2] السابق، ص. 290.

[3] السابق، ص.300.

لقصائدهم[1]. وهذا الشاعر معروف بمطولاته التي يستقصي فيها الأوصاف الدقيقة، ويلح على التفصيلات، ويوَلّد المعنى إلى الحدود القصوى، وهو ما يساعد على التركيز على المعنى الكلي، وتناميه شيئا فشيئا بما يجعل الوحدة العضوية أكثر وضوحا.

ولكن يبدو أن هذه الرحلة التي استنفدتها قضية الوحدة العضوية، وهي تسير سيرها نحو التطور لم تكن كافية. فقد رأى بعض الدارسين أن النقد العربي الحديث لم يخلُ من غموض في فهم هذه الوحدة، على الأقل عند النقاد الأكثر تحمسا لها، كالعقاد الذي واجه فهمه لها نقدا حادا من محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، اللذين سلكا العقاد فيما سمياه (المدرسة القديمة)، مؤكدَين أن مفهوم الوحدة العضوية غير واضح في ذهنه[2].

ومهما يكن من أمر هذه النزعة الهجومية التي قوبل بها فهم العقاد، ودوافِعها الحقيقية عند الناقدَين السابقين، والتي يردّها محمد مصايف إلى أمور أعمق وأشمل من الاختلاف في مفهوم الوحدة العضوية، تتصل بالفروق الجوهرية بين جيلين واختلاف رؤيوي إيديولوجي عند كليهما حول تصور الرسالة التي يجب أن يبشر بها الأدب والشعر، والعلاقة بين الصياغة والمضمون، وتسخير الشعر للمضمون الاجتماعي[3]، فإن الرأي الغالب هو أن العقاد وشريكيه في جماعة الديوان عموما، لم يكن لهم تصور عن الوحدة العضوية مكتملٌ وواضح التميّز عن وحدة الموضوع لذلك فإن :" ... الوحدة الفنية التي كانت في ذهن العقاد حين قال هذا الكلام هي وحدة الموضوع، وحدة المعنى، وحدة العنوان، لا أقل ولا أكثر "[4].

وغموض هذا المفهوم في النقد العربي الحديث، أشار إليه أيضا الدكتور محمد مندور قائلا :" والواقع أن (وحدة القصيدة) لها قصة طويلة في أدبنا العربي، قديمه وحديثه كما أن مفهومها قد ظل غامضا لزمن طويل. إذ نلاحظ أنه قد قُصد بها أحيانا كثيرة في نقدنا

---

[1] عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته من شعره، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، د.ت. ص. 272.

[2] محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الفكر الجديد، بيروت، ط.1، 1955م، ص.44.

[3] محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد، مرجع سابق، ص.306 – 307.

[4] السابق، ص.303.

الحديث إلى (وحدة الغرض) "[1]. ومكمن هذا الغموض هو أن وحدة الغرض هذه "... أخذت تختلط بعد ذلك عند العقاد وغيره من نقادنا المحدثين بما سموه (الوحدة العضوية)"[2].

إلا أن اعتراض محمد مندور لم يكن على سوء فهم النقاد المعاصرين لتلك الوحدة والتباسها عليهم، بقدر ما كان موجها إلى مطالبة أولئك النقاد – ومنهم العقاد – بتوفير الوحدة العضوية في القصيدة ولو كانت غنائية، في حين أن طبيعة هذا الضرب من الشعر يمكن الاكتفاء فيه بوحدة الغرض (أو الوحدة الموضوعية)، لقيامه على توارد الخواطر، وتداعي الأحاسيس، حسَب ما ينتاب الشاعر من تصورات وأفكار، فالدعوة إلى الوحدة العضوية " سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ولكنها لا تكاد تُتصور في الشعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد ... "[3].

وفي المقابل يرى أنّ الوحدة العضويّة يمكن أن تُتصوّر في الشعر الموضوعي ذي الطابع الواقعي القائم على قصة قصيرة أو دراما سريعة.[4] وإن كان في الشعر العربي القديم – وهو غنائي في سواده الأعظم – اتجاه يجنح أصحابه إلى شعر الفكرة أو الروية، وهم من عناهم الجاحظ بقوله :" ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كَرِيتا، وزمنا طويلا، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلّب فيها رأيه، اتهاما لعقله، وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازا لما خوله الله تعالى من نعمته. وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمقلَّدات، والمنقَّحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلا خنذيذا، وشاعرا مفلقا "[5].

على أن هذا الاتجاه إنما غلب على الشعراء الذين يتوجهون – عادة – بالمطولات من القصائد إلى غير ذواتهم، بل يقصدون بها ممدوحا يرجون عنده جاها أو نوالا. لتبقى رؤية

---

[1] محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، مرجع سابق، ص.89.

[2] السابق، ص.90.

[3] السابق، الموضع نفسه.

[4] السابق، الموضع نفسه.

[5] الجاحظ: البيان والتبيين، مصدر سابق، ج. 2، ص. 9.

مندور هذه تؤكد قناعة لا تخلو من سداد ووجاهة، وهي أن محاولة فرض الوحدة العضوية على القصيدة الغنائية – وهي شعر وجدان قائم على التلقائية وإطلاق العنان للمشاعر – ضرب من التكلّف ينافي العفوية الضرورية لصدق التجربة الشّعريّة في تلك القصيدة، ويتجافى بها إلى افتعال وتعمّل، يفضي بها إلى أن تصبح قصيدة فكر قائمة، على التأمل والقصدية التي يُؤجل بسببها الوجدان، ويحكم تدفق المشاعر ريثما يتهيّأ للفكر تحقيق تلك الوحدة.

الفصـــــــل الثــالث

المطلــــــع

تمـهيد: المطلع المفهوم والموقع
المطلع والجمالية الشعرية
المطلع في التراث البلاغي والنقد العربي القديم
المطلع في ضوء الدرس السميولوجي للعنوان

تمهيـــــــــد

المطلع: المفهوم والموقع

استقرت الرؤية النقدية والتصنيف البنيوي لأجزاء القصيدة العربية التقليدية على حصر المطلع في البيت الأول. وإذاً فلا حاجة إلى الوقوف طويلا عند ظاهرة الغموض التي لاحظها الدكتور عبد الحليم حفني محقا، في محاولات تحديد بعض القدماء للمطلع. فقد لاحظ أن :" ... النقاد القدماء لم يتفقوا على تسمية معينة للبدء الذي تبدأ به القصيدة، بل يتضح اختلافهم في هذا "[1].

وقد استند في ذلك إلى نص صريح لابن رشيق، يشير إلى أن " ... أهل المعرفة بالشعر ونقده يختلفون في مدلول المطلع، فبعضهم يرى أنه ليس البيت الأول، بل ولا البيت الكامل، وإنما هو أول البيت فقط [...]، وبعضهم يرى أن المطلع لا يراد به أول البيت، وإنما يراد به أول كلام مبني على كلام مبني على كلام سابق ومرتبط به، فنهاية الكلام السابق تسمى فصلا، وبداية الكلام اللاحق والمبني عليه تسمى مطلعا، كما أن الكلام اللاحق نفسه يسمى وصلا "[2].

وبالرجوع إلى كتاب العمدة لابن رشيق، نجد النص على هذا الاختلاف بقوله :" اختلف أهل المعرفة في المقاطع والمطالع ... فقال بعضهم هي الفصول والوصول بعينها فالمقاطع أواخر الفصول والمطالع أوائل الوصول [...] وقال غيرهم المقاطع منقطع الأبيات وهي القوافي والمطالع أوائل الأبيات... "[3].

وغاية ما يقال هنا أن المطلع بالمفهوم الاصطلاحي – ولا مشاحة في المصطلح – انتهى أخيرا في الأذهان أنه البيت الأول دون غيره، وغالب الشروط البلاغية التي خص بها تنطق بذلك خصوصا التصريع الذي يجمع صوتيا بين شطريه، غير متجاهلين أن بعض القصائد تخلو منه و لكن على قلة.

وهي القناعة نفسها التي انتهى إليها الدارسون المحدثون، كما بيّن الدكتور حفني في ختام تعليقه على الغموض الوارد في تحديد القدماء للمطلع إذ يخْلص " ... إلى أن

[1] عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص.11.

[2] السابق: ص.11-12.

[3] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.1، ص.193.

الدارسين، وإن كانوا لم يتعرضوا صراحة للتفريق بين المطلع والمقدمة أو غيرهما، ولم يحددوا مفهوم هذه الألفاظ في استخدامهم إياها، إلا أن أسلوب استخدامهم إياها يوحي بأنه أصبح في حكم الواضح لديهم، أو المتعارف عليه بينهم، أن المطلع تقصد به الدلالة على البيت الأول من القصيدة، وأن المقدمة تقصد بها الدلالة على كل العناصر السابقة للموضوع "[1].

غير أن هذا التحديد لا يعني أن ظلال المطلع لا تمتد إلى ما بعده من أبيات، لاسيما البيت الذي يتلوه، بل يُفهم من الشروط الفنية والمعنوية التي وضعها النقاد والبلاغيون القدماء، أن للمطلع امتدادات تنال الأبيات اللاحقة، وتتفاوت قوتها ووضوحها تبعا لقرب البيت من المطلع وبعده عنه، فقد" ... أوجب النقاد أن يكون البيت الثاني في المطلع مناسبا للأول في حسنه وتابعا له في معناه وتكون الأبيات الأخرى مقابلة لهما على جهة من جهات التقابل كالاقتضاء والتفسير والمحاكاة وغير ذلك من الأشياء التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر وهكذا حتى نهاية الفصل. وإذا كان الأمر على عكس ما ذكر غض ذلك من بهاء المبدإ وحسن الطليعة "[2].

---

[1] عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، مرجع سابق، ص.15.

[2] سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص. 226.

المطلـع والجماليـة الشعريـة

" يروى أن عبد الرحمن بن حسّان لسعه زنبور فجاء أباه يبكي، فقال له: مالك؟ فقال: لسعني طائر كأنه ملتف في بُردَي حِبَرَة. قال: قلتَ والله الشعر"[1].

تدل قصة حسان هذه مع ولده، على أن الشعرية عند المتقدمين من شعراء العرب أنفسهم، إنما كانت تعني فرادة التعبير المتجسدة هنا في جمالية التصوير تخصيصا. إذ ليس في عبارة عبد الرحمن من مقومات اللغة الشعرية، وعناصرها المعقدة والمتعددة إلا الصورة الفنية القائمة علي التشبيه. على أن التصوير أخيرا هو الركن الشديد الذي تتأسس عليه تلك اللغة، وهو أول ما يرد الذهنَ عند إرادة الحديث عنها.

وإذاً أدرك الشاعر العربي القديم أن " التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة. ولغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالا وصوتا موسيقيا وفكرا... "[2].

وقد ظل الوعي النقدي العربي يؤمن بأن " ... ما يكسب الشعر أسلوبا وكيفية أجود إنما هو صفته الخاصة وجرسه، أي اللغة ... "[3]. حتى بعد أن سار الزمن سيره فوضعت الأصول، وتوضحت الحدود، وتعقدت الصناعة الشعرية في العصور اللاحقة، وترسخت ماهيتها بكل ما فيها من مميزات وخواص، على رأسها الخاصة الموسيقية المتمثلة في الوزن والقافية.

وكان مما رسّخ هذه القناعة عند النّقّاد والمنظّرين العرب القدماء، طبيعة اللغة العربية نفسها، فهي لغة تستهوي السمع وتستجمع حساسيته عندها، مما يجعلها لغة شاعرة كما وصفها العقاد، جاعلا هذا الوصف عنوانا لكتاب قائم بذاته رائد في موضوعه، لم يتردد عن الجزم فيه بأن :" اللغة الشاعرة هي اللغة العربية. وليس في اللغات التي نعرفها، أو نعرف شيئا كافيا عن أدبها، لغة واحدة توصف بأنها لغة شاعرة غير لغة الضاد، أو لغة الأعراب،

---

[1] المبرد: الكامل، تحقيق: محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.4، 2004، ج.1، ص.342.

[2] السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، ط.3، 1984، ص.5.

[3] ماثيو أرنولد: دراسة الشعر ، ضمن كتاب: النقد، أسس النقد الأدبي الحدث، تبويب مارك شورد وآخرين، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق، 2006، ص.667.

أو اللغة العربية"[1].

وهو لذلك ليس مقتنعا بمقولة " اللغة الشعرية" وصفا بصيغة النسب إلى المصدر. بل يرى أن ما يوفي حق العربية من هذه الناحية هو وصفها بصيغة اسم الفاعل، بكل ما تشير إليه هذه الصيغة من فاعلية وإيجابية. فيؤكد أنه لا يعني " ... باللغة الشاعرة ما يوصف أحيانا باللغة الشعرية، فإن الكلمة قد تكون شعرية صالحة للنظم في موقعها من السمع، لكنها لا تكون مع ذلك جارية مجرى الشعر في نشأتها ووزنها واشتقاقها، بل تكون كأنها الطعام الذي يصلح لتركيب البنية ولكنه ليس هو في ذاته هو البنية الحية وليس باللحم والدم الذي تتركب منه أجسام الأحياء "[2].

وكان قبل هذا قد بيّن الفرق – كما يراه – بين اللغة الشعرية واللغة الشاعرة، حين بيّن أن مستخدمي الوصف الأول يعنون أن العربية " لغة يكثر فيها الشعر والشعراء، وأنها لغة مقبولة في السمع يستريح إليها السامع كما يستريح إلى النظم المرتل والكلم الموزون، كما يقصدون بها أنها لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يعهد له نظير في سائر اللغات [...] أما الحقيقة هنا فهي أكبر من قول القائلين إن اللغة العربية لغة شعرية لانفرادها بفن العروض المحكم أو جمال وقعها في الأسماع، فإنها لغة شاعرة ولا يكفي أن يقال عنها إنها لغة شعر أو لغة شعرية. وجملة الفرق بين الوصفين أن اللغة الشاعرة تصنع مادة الشعر وتماثله في قوامه وبنيانه، إذ كان قوامها الوزن والحركة، وليس لفن العروض ولا للفن الموسيقي كله قوام غيرها "[3].

فاللغة العربية عند العقاد أكبر من أن تكون طاقات شعرية مجردة، كامنة في حيّز الوجود بالقوة، مفتقرة إلى عبقرية شاعر متميز يخرجها إلى حيز الوجود بالفعل، في شكل قصيدة رائعة أو قصة رائقة، أو أي جنس أدبي آخر يشكّل ذلك الوسيط الجمالي الذي تعبُر به اللغة إلى كينونة فنية متعينة. فهي في ذاتها كيان شاعر لقيامها على عبقرية التناغم في الوزن والحركة، وهو ما يجعلها تتماهى مع الشعر نفسه لكونهما من آكد عناصر ماهيته.

[1] العقاد: اللغة الشاعرة، دار نهضة مصر، 2004، ص.6.

[2] السابق، الموضع السابق.

[3] السابق، ص.4.

ومعلوم أن المقصود باللغة في الدراسات النقدية الحديثة، يتجاوز مفهوم اللغة التقليدي، المحصور في أصواتها ومفرداتها المدونة في المعاجم، ولا ما يمكن أن يتولد من تأليف تلك الأصوات والمفردات من جمل أو تراكيب. بل هي اللغة الشعرية تخصيصا، التي هي كائن أشد تعقيدا يتركب من كل الآليات أو الإجراءات التي تجسدها وتجعلها منجزا قابلا للتلقي.

وبهذا المفهوم تكون اللغة مضمونا جامعا لكثير من القضايا، والقيم الفنية التي لا تنتظمها اللغة بمفهومها التقليدي أو (النفعي)، بحيث تصبح تلك القضايا والقيم عناصر تشترك في تشخيص هده اللغة. " فالصورة الشعرية بمكوناتها وأبعادها جانب من اللغة الشعرية، والصورة الموسيقية بأنغامها وإيقاعاتها وأُطرها التركيبية والتشكيلية جانب من اللغة الشعرية، والتجربة البشرية كموقف إنساني– على أي نحو كان – جانب من اللغة الشعرية"[1].

والعصر العبّاسي تحديدا هو العصر الذي ازدهر فيه الوعي النقدي بما يميّز النّصّ الشعري، ويمنعه من التماهي مع أجناس أدبية أخرى أخذت تتبلور في تلك الفترة، وشرعت تهزّ العرش الذي تربّع عليه الشّعر إبداعًا ونقدًا، وتنتقص من سلطته التي تمتّع بها زمنا غير يسير. ونعني بذلك فنونًا نثرية لم تخْلُ من بعض قيم اللّغة النّوعية التي تدخل في صميم البنية الشّعرية، ومن تلك الفنون المقامة والترسّل.

ولعلّ محاولة الحدّ من تسلّل هذه الفنون المستحدثة إلى حِمَى الشّعر – بسبب استجدائها لبعض الخصائص الأسلوبية التي يتفرّد بها ذلك الجنس المتعالي المحسود – كانت من جملة الأسباب التي دفعت النّقّاد العرب القدماء إلى تعميق البحث في اللّغة الشّعرية، والتأصيل لأسلوبية تخصّها وتتأصّل بها، فلا تخرج من بنية الشعر إلى بنية فنون أخرى، إلاّ على سبيل الإعارة الإجرائية والجزئية، بحيث لا تتسبّب في التماهي، وإزالة الحدود المُفضية إلى التمييع النّوعي بين الأجناس الأدبية.

ولكن يبدو أن الاهتمام بشعرية الشاعر في النقد العربي القديم، كان أوفر حظا من شعرية القصيدة نفسها، ذلك أن التصور الذي كوّنه نقدنا القديم عن الشاعر، أكثر نضجا من الوعي الذي كوّنه عن الشعر نفسه. فالمقولات المتقدّمة التي تشكّلت عن الأوّل – باعتباره

[1] السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، مرجع سابق، ص. 5.

ناصا- أشْكل بالشعرية وأكثر خصوصية وتقدّمية ممّا تأسّس حول الثاني – باعتباره نصا- من مقولات ابتدائية اتّصفت غالبا بالتبسيط والتسطيح. فمفهوم الشعر لم يكد يخرج كثيرا عن مفهوم الوزن والقافية كما هو معلوم من جلّ التعريفات التي حاولت تقديم تصوّر للشعر، سعيا منها إلى حدّه بما يتميّز به عن النثر. لذلك كان الهيكل الخارجي للشعر، وهو الوزن والقافية " ... القاسم المشترك في هذه التعريفات، لأنّه العلامة الأولى التي تحدّد نقطة الافتراق بينهما "[1]، فصارت عبارة " الكلام الموزون المقفّى " العنوان الدّال على تلك المقولات مهما اختلفت صيغ التّعبير عنها.

ومع ذلك لا يمكن إغفال بعض ملامح التطوّر الذي نال الرؤية النّقدية العربية بفضل التثاقف والتناص مع الرؤى الوافدة عن طريق الترجمة، خصوصا بعد نقل كتاب " فنّ الشّعر" لأرسطو، وكذلك بفعل التنامي الذّاتي الذي تدفع إليه السيرورة الطّبيعية في حركة الفكر والفنّ وما يتّصل بهما من دراسات. فما من شكّ أنّ بعض النّقّاد والمفكّرين والفلاسفة العرب والمسلمين القدماء لم يطمئنّوا إلى تلك الثنائية التي يُحدّ بها الشّعر أي الوزن والقافية، فأضافوا إليهما ضميمات أخرى تدلّ دلالة واضحة على المحاولات الماضية قُدُما في تعميق الوعي بالشعر وما يتّصل به من بواعث وخصائص.

فمن الذين عُنُوا بتوسيع مجال الرؤية النّقدية في تعريف الشّعر، وتحريرها من ضيق الوزن والقافية ابن رشيق القيرواني (ت. 456هـ)، الذي نبّه إلى عدم كفاية الوزن والقافية لاستحقاق صفة الشّاعر، " ... فإذا لم يكن عند الشّاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ أو ابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص ممّا أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشّاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التّقصير"[2].

كما أضاف الجرجاني (ت. 816هـ) عنصر القصد في حدّه للشعر حين حدّه بأنه "كلام مقفّى موزون على سبيل القصد"[3]، ويعني به النيّة والانصراف القلبي إلى نظم الشّعر،

---

[1] مصطفى طه أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، مرجع سابق، ص.2.

[2] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ص.104.

[3] الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.4، 1998م، ص.167.

مشيرًا بذلك إلى المعاناة التي يُقصَى – بانعدامها– الكلام الذي اتّفق له الوزن والقافية صدفة ويخرج من دائرة الشّعر، كمنظومات بعض العلوم والفنون التي يُقصد بها تسهيل حفظ القواعد، إذ بيّن أنّ القصد قيد يُخرِج نحو قوله تعالى: ﴿ الذِي أَنْقَضَ ظَهْرَكَ وَرَفَعْنَا لَكَ ذِكْرَكَ﴾ [الشرح، الآية: 43]، فإيقاع الآيتين يلتقي مع بحر مجزوء الرمل، إلاّ أنّهما كلام خارج عن حدّ الشّعر لانعدام القصد[1].

وتزداد هذه الرؤية نموًّا وعمقا مع ابن خلدون (ت. 808هـ) الذي تفطّن إلى بُعد آخر لا يمكن إغفاله عند الحديث عن طبيعة الشّعر، ذلك هو عنصر التأثير في المتلقّي، عند ما عرّف الشّعر بأنّه " الكلام البليغ المبنيّ على الاستعارة والأوصاف، المفصّل بأجزاء متّفقة في الوزن والروي، مستقلّ كلّ جزء منها في غرضه ومقصده عمّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به "[2]. والمقصود بقوله " البليغ" المؤثّر في النّفوس، كما يدلّ على ذلك قوله تعالى: ﴿ فَقُلْ لَهُمْ فِي أَنفُسِهِمْ قَوْلاً بَلِيغًا ﴾ [النساء، الآية: 62]، هذا إلى جانب ما أثرى به تعريفه من قيام الشعر أساسا على الخيال المفهوم من عبارة " الاستعارة والأوصاف "، والوظيفة التأثيرية في الشعر تَبرز بوضوح أيضًا عند الجرجاني وهو يورد مفهومَ الشّعر عند المناطقة، فيبيّن أنّه " قياس مؤلّف من المُخيَّلات، والغرض منه انفعال النّفس بالترغيب والتنفير... "[3].

ومع تقادم مقولة ابن خلدون فهي لا تَعدَم مقاربة مع ما يراه بعض كبار النّقّاد العرب في العصر الحديث مثل طه حسين الذي يرى أنّ الشّعر هو " الكلام المقيّد بالوزن والقافية، والذي يُقصد به الجمال الفنّي"[4]، وأحمد الشايب في قوله :" هو الكلام الموزون المقفّى الذي يصوّر العاطفة، وتصوير العاطفة يقتضي التأثير العاطفي في الغير بنفس الدرجة، فإذا خلا الكلام الموزون المقفّى من هذا التأثير كان نظمًا، وإذا وُجد التأثير ولم تُوجد الصورة الموسيقية المؤلّفة من الوزن والقافية كان نثرا أدبيا"[5].

---

[1] السابق، الموضع نفسه.

[2] ابن خلدون: المقدمة، دار صادر، بيروت، ط.1، 2000م، ص.463.

[3] الشريف الجرجاني: التعريفات، مصدر سابق، ص.108.

[4] طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط.13، 1979م، ص.312-313.

[5] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، القاهرة، ط.7، 1964م، ص.298-299.

ولا يخفى من كلام ابن خلدون والجرجاني ما في النظرية العربية القديمة من تطلّع إلى المتلقّي، أحد طرفي عناصر الحدث الاتّصالي الذي حدّد به جاكوبسون أدبية الأدب أو شعريته، في هيكلته لذلك الحدث القائم على مرسل ومستقبل، هما طرفا الاتّصال، وبينهما رسالة لها سياقها، ووسيلة انتقال، وتحكمها شفرة معيّنة تجعل الرسالة في متناول الإدراك، وذلك حين تتوجّه الرسالة بالتركيز نحو ذاتها طلبا للوظيفة الجمالية[1].

ولن نجادل في أنّ هذا الاهتمام بالمتلقّي لم يكن يصل في عمقه إلى المستوى الذي يقوم فيه بنفسه ظاهرة متميّزة في نقدنا القديم، إلاّ أنّه لفتة أوّلية رائدة من ابن خلدون والجرجاني وغيرهما، ممّن تنبّهوا إلى المستقبِل الذي أُسِست عليه أحدث النظريات كنظرية الاستقبال (**Théorie de la réception**)، وقامت تناصره المناهج النّقدية المؤسِّسة لما بعد البنيوية كالتفكيكية، وما جاراها من الرؤى الدّاعية إلى إحْلال سلطة القارئ محلّ سلطة النصّ، بعد قيام هذه بدورها على أنقاض المؤلِّف المعدود مع الأموات عند هذه الاتّجاهات.

مع هذه الإضافات المهمّة لمفهوم الشعر عند القدماء يبقى تصوّرهم عن الشّاعر نفسه أوضح وأعمق كما ذكرنا سابقا، لذلك كان من الإجحاف بالتراث النّقدي العربي والهضم للمنجَز الذي تمَّ في إطاره، أن نكتفي بتلك التعريفات التي حاولوا أن يُجلُوا بها تمثّلهم للشعر والشّعرية، دون الإلمام بما استقرّ في تصوّرهم عن الشّاعر الذي يقوم من الشّعر مقام المرسل أو الباث. يعبّر طه مصطفى أبو كريشة عن هذه القناعة بقوله: "...إنّنا نظلم النّقّاد العرب إذا اكتفينا بما ذكروه في تعريف الشّعر، ولم ننظر فيما يكمّله من اهتدائهم إلى معرفة المقصود باسم الشّاعر"[2].

فلقد احتل الحديث عن الشاعر مكانًا واسعا في فضاء القضايا التي طرحَها النّقد العربي القديم، ومن السّهل اكتشاف النّظرة السريالية المندهشة التي أحاطت بالشّاعر في التّقليد العربي، إذ اعتُبر كائنا فوق العادة، وخُصّ بأوصاف تهويلية كثيرة تتجمّع كلّها في صفة الفرادة والتّميّز التي لا تنفكّ عن كلّ ما له اتّصال بالشّاعر، سيّان في ذلك شخصه كذات مبدعة خلاّقة، وإبداعه كموضوع تتوهّج فيه تجلّيات تلك الذّات المتعالية. وهو ما ذهب

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط.3ن 2002م، ص. 74.
[2] مصطفى طه أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، مرجع سابق، ص.5.

إليه ابن رشيق في تعليل إطلاق لفظ الشّاعر عليه وذلك " لأنّه يشعر بما لا يشعر به غيره"[1].

استحال الشّاعر إذاً كائنا متفوّقا " يتجاوز الآخرين بما يمتلكه من قدرات تُمَكِّنه من رؤية ما لا يرون، بل إنّه قادر في نظرهم دائما، على خلق عوالم أخرى تظلّ مُحجَّبة متكّتمة على نفسها غير منكشفة للحسّ... "[2]، وهذا ما دفعهم إلى أن يَصِلُوا بين الشّاعر وعالم الغيب. فجعلوا لكلّ شاعر تابعا من الجنّ يوحي إلى متبوعه ضُروبًا من القول المِفنِّ، لا يستطيعها سواه من البشر المحرومين من هذه الصلة المتفرّدة، " فالشاعر يتلقى معرفته مثل الكاهن، متنبئ القبيلة، من خلال إلهام متجاوز البشر، وللشاعر شيطان أو جنّ [كذا] يلهمه معرفته "[3].

وعن هذه الرؤية صدَر ابن شُهيد (ت.426هـ) في كتابه (رسالة التّوابع والزّوابع) الذي سافر فيه إلى بلاد الجنّ في صحبة تابعه زُهير بن نُمير، ليحادث بعض توابع الشعراء الفحول والكُتّاب النابهين، فيُسمعهم ويَسمع منهم ثمّ ينال إجازتهم، فكان في جملة من لقي هناك عُتيبةُ بن نوفل تابع امرئ القيس، وحارثة بن المُغلّس تابع المتنبّي[4]، ولعلّه لن يخرج عن هذا السّياق ما ذكره ابن رشيق من سنّة العرب في تهانيهم، فقد أشار إلى أنّهم لم يكونوا يهنّئون" إلاّ بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج "[5].

إنّ ربط نبوغ الشّاعر بحدث الولادة في هذا التّقليد الاجتماعي يدلّ على إحساس بأنّ النبوغ الشّعري أمر خارق، قائم على الانبثاق والتفجّر من ينابيع خفية، كحدث الميلاد نفسه الذي هو انبثاق للحياة من عالم مستور متمنّع في قراره المكين.

ولن يقلّل من قيمة هذا التصوّر ما فيه من بعد ميطافيزيقي غيبي، فلقد التقت شعوب كثيرة في الشّرق والغرب حول هذا التّفسير الميثولوجي للأدب عمومًا، فهؤلاء الصينيون " ... كانوا أكثر من سواهم يقدّسونه ويرفعون من شأنه إلى أسمى الدّرجات حتّى ليقارب

---

1 ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.1، ص.104.
2 محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، 1992م، ص.21.
3 إيفالد فاجنر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي، مرجع سابق، ص. 66 .
4 ابن شهيد: رسالة التوابع والزوابع، درس و ومنتخبات: فؤاد إفرام البستاني، الروائع، ج.56، ط.4ن 1984م، ص. 358-373.
5 ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.1، ص.104.

تعلّقهم به إيمانهم بالدّين، ومن هنا نجَم إجلالهم للكُتّاب والشعراء، ونظرتهم إليهم على أنّهم حكماء جاؤوا الأرض صلة بين النّاس العاديين والسّماء..."[1]، وكذلك اعتقد اليونان، وبعدهم اللاّتين أنّ الشّعر فيض تتجلى به أمام شعرائهم الآلهة.

والحقّ أنّ هذه النّظرة تتّسق ومرحلةَ البداية الطفولية للأمم التي قام الشّعر مُعبّرا عنها دون النثر، لِما في تلك المرحلة من سذاجة يتّسع لها صدر الشعر في عفويته وتهويماته أكثر من النّثر، الملتزم غالبا برصانة الفّكر وواقعيته، والذي يحتلّ موقعه في الأمّة التي قطعت أشواطا متقدّمة في الرقيّ الحضاري، وشبّت عن طور البدايات الأولى.

غير أنّ هذه النّظرة المثالية لا تعني انعدام المعادل العقلاني، الذي عالج به النّقد العربي القديم الظّاهرة الأدبية وعلى رأسها الشّعر. يقول محمّد لطفي اليوسفي: " والثابت لدينا أنّ هذه النّظرة الضّاربة بجذورها في الميثولوجية، تسنّى لها أن تتعايش مع نظرة أخرى توجّه أصحابها توجّها عقليا ذا طابع تنظيري لافت، إذ اعتبروا الشّاعر صاحب صناعة مدارها اللّغة"[2].

وتستوقفنا هنا كلمة " صناعة "، فدلالتها واضحة على الوجهة الوضعية التي تبنّاها الدّرس النّقدي العربي في تقويمه للشّعر، فقد صار الشعر صناعة، والصناعة " حرفة الصانع "[3]، والحرفة تقتضي الممارسة والتخصص، وتَحِمل المتدرب " ... على أن يلمّ بها ويراعيها في نظمه لتكون صناعته مقبولة عند المتلقي ... "[4]، ونذكر هنا أنّ أبا هلال العسكري (ت. 395هـ) نحا هذا النّحو عندما سمّى كتابه الشّهير " كتاب الصّناعتين " ويعني بذلك الشّعر والكتابة، وهذا ما نعثر عليه في قول ابن سلاّم الجُمحي (ت. 231هـ) الذي نقله عنه ابن رشيق " وللشّعر صناعة، وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات "[5].

---

[1] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص.430.

[2] محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، مرجع سابق، ص.22.

[3] لسان العرب، مصدر سابق، مادة صنع.

[4] خليل الموسى: جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2008، ص.81.

[5] ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ت. ج.1، ص.5.

وقد لاحظ ابن خلدون نزول كثير من شعر العلماء والفقهاء عن مستوى اللّغة الشّعرية، بسبب غلبة مصطلحاتهم وعباراتهم على ألسنتهم. وهو ما يجعلهم يقعون فيما يسمّى الجملة النثريّة، ذات الدلالة التقريرية البعيدة عن الإشارات واللّمحات، أو الدّلالات الإيحائية الضرورية للشّعر. يقول ابن خلدون في هذا السياق :" وأخبرني صاحبنا الفضل أبو القاسم بن رضوان كاتب العلامة بالدّولة المرينية قال :" ذاكرتُ يومًا صاحبنا أبا العبّاس بن شعيب كاتب السلطان أبى الحسن – وكان المقدم في البصر باللّسان لعهده – فأنشدته مطلع قصيدة ابن النّحوي ولم أنسبها له وهو هذا:

لَمْ أَدْرِ حِينَ وَقَفْتُ بِالأَطْلَالِ   مَا الفَرْقُ بَيْنَ جَدِيدِهَا وَالبَالِي

فقال لي على البديهة: هذا شعر فقيهٍ. فقلت له ومن أين لك ذلك؟ فقال: من قوله: ما الفرق؟ إذ هي من عبارات الفقهاء وليست من أساليب كلام العرب. فقلت له لله أبوك إنّه ابن النّحوي"[1].

يشير بذلك إلى افتقار عبارة " ما الفرق؟ " إلى إشعاع الشّعرية وإيحائها، لكونها مبتذلة يتبادلها – عادة – الفقهاء وطلاّبهم في بحث المسائل والتّمييز بين الأحكام والعقائد، وغير ذلك ممّا تصلح فيه هذه العبارة التعليمية المستهلكة.

لم يغب عن النّقّاد العرب القدماء إذاً فرادة اللّغة التي يَجنح إليها الشّاعر، وإنّما اهتدوا إلى ذلك من عملية تشريح واعية لبنية النصّ الشّعري، واستقراء دقيق لطبيعة عناصرها التي تتراتب لإقامة كيانها المتميّز، فلاحظوا من دراستهم للغة القصيدة العربية أنّ اللّغة الشّعرية انتهاك للّغة المعيارية، التي تجسّدها القواعد المدوَّنة في كتب اللّغة والنّحو. فالشّاعر مدعوّ بحكم الوظيفة الأدبية الخالصة إلى الخروج عن مألوف اللّغة ومقرّراتها، وإلى التصرّف فيها بما ينال جميع مستوياتها تصرّفا عميقا يصل إلى درجة خلق لغوي جديد، لا يقوم إلاّ على أنقاض المعيار أو المقياس الذي خضعت له اللّغة العادية، " فتحطيم اللّغة المعيارية أمر لازم، ومن دونه لن يكون هناك شعر"[2].

---

[1] ابن خلدون: المقدمة، مصدر سابق، ص.467.

[2] موخاروفسكي، يان: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت الروبي، فصول، مجلد: 5، العدد.1، أكتوبر، 1984م، ص.41.

هذا الانتهاك إجراء تتّخذه اللّغة الشّعرية على مستوى اللّغة المعيارية، وهو ما لم يُغفله الفلاسفة والمنظّرون العرب القدماء، بل نظَروا فيه بوعي وتدبّر، كابن رشد الذي عبّر عنه بمصطلح " التغييرات "، وذلك في شرحه لكتاب (فنّ الشّعر) لأرسطو. ويعني به التحويلات التي يُلحقها الشّاعر بالأقوال الحقيقية (العاديّة) لإخراجها في لبوس الأقاويل الشّعريّة، بحيث ينال التغيير الجانب الصّوتي، والتركيبي والدلالي يقول :" قال [أي أرسطو]: والقول إنّما يكون مختلفا، أي مغيَّرا عن القول الحقيقي من حيث توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وبالأسماء الغريبة، وبغير ذلك من أنواع التغيير "[1].

ولم يقف ابن رشد عند حدّ شرح قول المعلّم الأوّل، بل ساق نماذج من الشّعر العربي في إشارة إلى أنّ هذه المسألة عامّة في الشّعر، فضرب مثلا قول القائل:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ   وَمسَّحَ بِالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ[2]

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا   وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحُ

وعقَّب على هذا بقوله: " إنّما صار شعرا من قِبل أنّه استعمل قوله: أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطيّ الأباطحُ، بدل قوله: تحدّثنا ومشينا[3] ، يشير بذلك إلى ما فيه من استعارة الأطراف للحديث، وسيلان الأباطح بالأعناق، وهو مجاز مغيِّر للمعاني الحقيقية. ثمّ يقول :" وأنت إذا تأمّلت الأشعار المحرِّكة وجدتها بهذه الحال، وما عدا من هذه التغييرات فليس فيه من معنى الشّعرية إلاّ الوزن فقط"[4]. وهذه العبارة الأخيرة تعود بنا إلى مسألة عدم اطمئنان بعض النّقّاد والمفكّرين القدماء إلى الوقوف عند حدود القالب الثنائي، المتمثّل في الوزن والقافية كما رأينا عند ابن خلدون والجرجاني.

ويمضي ابن رشد إلى بيان العمليات الإجرائية التي تتمّ بها التغييرات فيذكر أنّها تكون " بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة مثل القلب

[1] أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مرجع سابق، ص.242.

[2] ينسب هذان البيتان لكثير عزة، ويزيد بن الطثرية، عقبة بن كعب بن زهير، انظر الشعر والشعراء، مصدر سابق، ج.1، ص.67

[3] أرسطوطاليس: فن الشعر، مرجع سابق، ص. 242.

[4] السابق: ص.243.

والحذف والزيادة والنقصان والتّقديم والتأخير وتغيير القول من الإيجاب إلى السّلب ومن السّلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تُسمّى عندنا مجازًا "[1]. وهذا الطّرح تتفرّع عنه صفة التخييل التي طرقتها المباحث النّقدية العربية القديمة كثيرًا، عند تناول النّقّاد المجاز والتشبيه بفروعهما وتجلّياتهما المتنوّعة.

ويسوق مثلا للتغيير من الإيجاب إلى السّلب قول النّابغة الذبياني:

وَلاَ عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنَّ سُيُوفَهُمْ   بِهِنَّ فُلُولٌ مِنْ قِرَاعِ الكَتَائِبِ

" فإنّه أوجب لهم الفضائل بنفي العيوب، واستثنى منها ما ليس بعيب على جهة تسمية الشيء باسم ضدّه "[2] ، ويؤكّد هذا عجز بيت للمتنبّي هو :" فيك الخصام وأنت الخصم والحَكَمُ "[3]، ويجعَل ذلك من التغييرات اللّذيذة التي جمعت الأضداد في شيء واحد، وفي شعر المتنبّي نظائر لهذه التغييرات أشد تغريبا في الخروج عن اللّغة المعيارية وهو ما جعله عرضة لنقمة بعض اللّغويين، والبلاغيين المحافظين في عصره وما تلاه كما سنرى عند دراسة بعض مطالعه.

وفي العصر الحديث، فرّق الشكلانيون في حلقة براغ وتخصيصا جان موخاروفسكي **(J. Mokarovsky)** بين اللّغة الشعرية، واللّغة المعيارية أو القياسية **(Langage Standard)** فبيّن " أنّ اللّغة الشعرية ليست نوعًا خاصًّا من اللّغة المعيارية، لأنّ لهذه اللّغة نظامَها الخاصّ على المستوى المعجمي والتركيبي، ولها مصطلحها الخاصّ، كما أنّ لها بعضَ الصيغ النّحوية التي يمكن أن تسمّى بالضرورات الشّعرية"[4].

وإنّ لغة الشعر – كما يرى صاحبا كتاب (نظريّة الأدب) – تُشدّد على وعي الإشارة ذاتها، وعلى الرّمز الصّوتي للكلمة " وقد وُضعت جميع أنواع الصنعة لتلفت النّظر إليه كالوزن والسّجع وأنماط صوتية مكرّرة " [5]. وهي – وإن وُجدت في النّثر حيث اللّغة المعيارية

---

[1] السابق: الموضع نفسه.

[2] السابق: ص. 244.

[3] صدره: يا أعدل الناس إلا في معاملتي.

[4] رمضان الصباغ: العلاقة بين الجمال والأخلاق في مجال الفن، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 17، ع.1، سبتمبر، 1998م، ص.126.

[5] رونيه ويليك وأوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م، ص.22.

– فإنّها أقلّ كمّيًّا منها في الشّعر، كما أنّها فيه أكثر تنظيما من أجل " وضعنا قسرا في حالة من الوعي والانتباه "[1].

بل أنّ سارتر يرى أنّ الشعر يخدم الكلمات ولا يستخدمها كما يستخدمها النّثر[2]، أي أنّ التنظيم اللّغوي الخاصّ في الشّعر يشحن الكلمات بطاقات جديدة تخلع عليها كينونة أخرى وتمنحها استقلالية متفلّتة من مصاحبة المعاني المقرَّرة لها في اللّغة العادية، والتي غالبا ما يجد النثر نفسه مشدودا إليها، ومن هنا يشير سارتر إلى أنّ الشّعراء " قوم يترفّعون باللّغة عن أن تكون نفعية "[3].

وبناء عليه تتغيّ اللّغة عند الشكلانيين على أساس تجاوزها للنّفعية كما أشار سارتر من ناحية، وعلى اعتبار أنّه لا مضمون من ورائها من ناحية أخرى. بل هي في ذاتها المضمون الوحيد المتجسِّد بحيث ليس من حقّ الناص نفسه أن يعترض على ما انتهى إليه فهمُ القارئ أو محلّل النصّ، طالما أنّه وصل إلى ذلك من استقرائه للهيكل اللّغوي الذي قام عليه النصّ، ومراقبته لبنيته اللّسانية وكيفية تراتب عناصرها وما بينها من علاقات ونسب.

كل هذه الخصائص جعلت من الشاعر كائنا عارفا، ومن صناعته الشعرية ضربا من "المعرفة المتميزة، التي تبدع وتجسد ما تبدعه في هذا الشكل. إنه نوع من الوعي الذي يدرك الوجود الطبيعي والإنساني إدراكا خاصا، يختلف فيه عن أشكال الوعي الأخرى ... "[4].

وإذا بات من المحقق تعذّر الوصول إلى تعريف الشعر تعريفا اصطلاحيا نهائيا مقنعا يحسن السكوت عليه، شأنه في ذلك شأن كل الفنون وما يتصل بها من قضايا وقيم، مما يقع تحت الإحساس ويتمنع على التحديد، ويقع في دائرة الأشياء التي قال عنها إسحاق الموصلي :" إن من الأشياء أشياءَ تحيط بها المعرفة، ولا تؤديها الصفة "[5]، فليس من المستحيل الوقوف على ما يميز الشعرية بوصفها نوعا من المعرفة كما سبقت الإشارة، أو

---

[1] السابق، ص.23.

[2] جان بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، 1984م، ص.7.

[3] السابق، الموضع نفسه.

[4] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2009، ص.115.

[5] الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مصدر سابق،، ج.1، ص.414.

رؤية من أخص خصائصها ما فصّله الدكتور عبد الله العشي في الآتي[1] :

1. الكشف: فالرؤية الشعرية رؤية كاشفة لا واصفة، تتعمق أسرار الكون والنفس، غير مكتفية بالوقوف عند حوافّ الوصف والتقرير.

2. التجاوز: ولعل من ألزم ما يترتب على خصيصة الكشف في الرؤية الشعرية، خصيصةَ التجاوز، فعلى قدر حظ تلك الرؤية من أصالةٍ في كشف الخفايا واستبطان الأسرار، يكون حظها من تجاوز ما استقر في الأذهان والمدارك من معطيات الحس، وظواهر الأشياء. بكل ما يتضمنه التجاوز من أبعاد أو مجالات إبداعية أو ثقافية أو غير ذلك.

3. العذرية: إن الشاعر الحق هو ذلك الكائن الذي يقف دائما أمام الكون مشدوها يُجيل شاعريته في أنحائه، فلا يزال يرى في صفحاته الطريفَ الذي لا يخلَق مع كثرة التداول، ويرِد منه المناهل التي لا تأسن مع شدة الزحام وتتابع الورد.

4. التحويلية: ليست القصيدة أشبه بمرآة مستوية تنعكس عليها معطيات الحس، فتبدو على صفحاتها كما هي في الواقع. بل إنها أشبه بثقاف تُسلك فيه الطبيعة في مادتها الأولية بكل عناصرها، فلا تخرج منه إلا وقد شُذِّبت وهذبت مصطبغة برؤية الشاعر الخاصة. إن نزعة كهذه لا يكون معها مقيل ولا مبيت لعبارة " ليس في الإمكان أبدع مما كان "، وما يشبهها من العبارات الوقوفية التسليمية. ذلك أن " إمكانات " الشاعر الملهم قادرة على إعادة إبداع العالم وتشكيله، بما أوتي من آليات على رأسها آلية التحويل هذه.

5. الشمولية : لا تتناول القصيدة ذاتُ الرؤيةِ الشمولية الجزئيَّ إلا على أنه أنموذج للكلي، أو قالب يتسع لصب الكوني فيه.وبناءً على هذا يجب على الشاعر – بعبارة ستانلي هايمن – السعي إلى تحويل " ... آلامه الذاتية الخاصة إلى شيء خصيب غريب، شيء كوني عام "[2].

---

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، مرجع سابق، ص.116-133.

[2] ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، نقلا عن محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط.1، 2003م، ص.71.

6. النبوئية أو المستقبلية : إن وعي الماضي وعيا أصيلا ومباشرا، والاستغراق في الحاضر، وتفاعلَ تجاربهما في وجدان الشاعر وفكره، كفيلان بإكسابه قدرة على الاستشراف. فيصبح قادرا على السفر صوب المستقبل، أو على (استعجال) المستقبل ليحصل أمامه قبل الآخرين، ذلك أن هذا المستقبل إنما هو – في صورته العامة، بعيدا عن التمظهرات الجزئية – وليد التفاعل بين تجارب الماضي والحاضر. ولا شك أن للتجاوز والكشف علاقةً في تغذية هذه النبوئية، بما أن التفلت من الزمن الراهن بُعد من أبعاد التجاوز، وبما أن الكشف غوص على الخبايا المتسترة في رحم الأيام.[1]

7. الصوفية : إذا كانت صورة التصوف في الإلاهيات ذوبانَ المتألِه في ذات معبوده، فإن صورته في التجربة الشعرية ذوبانُ الشاعر في موضوعه وتماهيه معه، حتى ليصبحان كيانا واحد لا ذات فيه ولا موضوع، وبذلك فقط يهب الموضوع الشاعرَ روحَه، ويقع منه على كل قصيّ متمنّع.

8. التراجيدية : إن سعي الشاعر إلى تلمس الأفضل والأجمل والأكمل في هذه الحياة، وهيمانه في كل واد بحثا عن المعرفة، رحلة شاقة لا يعود معها إلا بإحساس مُمضّ بالألم والخيبة، طالما أن الدافع له إلى ذلك إحساس مرهف، ونفس كبيرة شغوف لجوج، لا ترى لرحلتها في سبيل ذلك نهاية، ولا تجد في كل ما نالته من ضالتها التي تَنشدها مقنعا.

9. التفتيت والترتيب : إذا كان جوهر الشعر الحق إبداعا، فمادة الإبداع هذا هو الكون، وفي مركزيته النفس البشرية. فمهما بدا الكون مصنّعا مشكّلا، فهو أمام الشاعر الفذّ الساخط الرافض ليس أكثر من مادة أولية قابلة لإعادة التصنيع. وإذا كان من أخص خصائص الشعرية التحويل، فعلى الشاعر أن يسلط ملكاته على تلك المادة: على الكون بكل ما فيه ومن فيه ليحوّله، ولا شك أنه لا مندوحة له في سعيه إلى ذلك عن تفتيت الكون وإعادة ترتيب أجزائه، ليحوله إلى ما يستجيب لرؤاه وتصوراته. ولن يعدم عندئذ من الآليات ما يسعفه بذلك، ولعل أمضى ما يجد من تلك الآليات الخيال[2] الذي يُمَكّنه من صياغة العالم كما يشاء.

---

[1] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، مرجع سابق، ص.127.

[2] السابق، ص.134.

وإذا كانت هذه الجمالية الشعرية في رؤيتها ولغتها ومضامينها عامة، لا تخص جزءا دون آخر من القصيدة، فتشارك الأبيات كلها المطلع فيها، فإن لهذا دون غيره خصوصيات جمالية أخرى، أسهب النقاد والبلاغيون العرب القدماء في بيانها والإلحاح عليها، وأبدعوا في ذلك، وخصوا المطلع بدراسات وافية، وقرروا له من الشروط الفنية ما جعله يتصدر كل حديث في الدرس البلاغي والنقدي القديم.

المطلع في التراث البلاغي والنقد العربي القديم

وصل اهتمام النّقّاد والبلاغيين القدماء بالمطلع إلى اعتبار إجادته مقياسا بديعيّا يسهم في جماليّة القصيدة. ولا أدلّ على ذلك من إحلالهم البراعةَ فيه المحلَّ الأوّل في كلّ الكتب البديعيّة التي عالجوا فيها أنواع البديع، كابن المعتز (ت. 296هـ) المؤسّس الأوّل والمنظّر المصطلحي الأسبق لهذا الفنّ في كتابه (البديع)، وأبي هلال العسكري (ت. 395هـ) في كتاب (الصناعتين)، وصفي الدّين الحِلّي(ت. 750هـ) في شرح (الكافية البديعيّة)، وغيرُهم كثير.

هذا ولم يكتفِ أولئك البلاغيون بالإشارة المجرّدة إلى قيمة المطلع الشّعريّة، بل وضعوا شروطا ومعايير تحقّق له ميزته الفنّيّة، وتطبعه بميسم الشعرية. جاعلين ذلك رأس الفنون البديعيّة بما أطلقوا عليه (براعة المطلع). ولم يلبث أن تفرّعت عنه (براعة الاستهلال)[1] في النّظم والنّثر، على سبيل الإعارة وإلحاق النّثر بالشّعر في هذه الصّنعة البديعيّة.

إن ارتقاء عناية القدماء بالمطلع إلى المؤلفات المؤسِّسة والرائدة في البلاغة العربية، ككتاب البديع لابن المعتز يؤكد أنه " أخذ موقعه من اهتمام النقاد منذ مرحلة باكرة، حيث عدّوا البراعة في اختيار لفظه وحسن نظمه وصياغته وتواشجه مع غرض القصيدة مناطا لاقتدار الشاعر، ودليلا على تمكن شاعريته، وطفقوا يشيرون من خلال استقراء النصوص إلى بعض المعايير التي تُسْلم إلى حسن المطلع أو قبحه، وجعلوا له فنونا من الإبداع ترِد عندهم في حسن الابتداء وبراعة المطلع، وبراعة الاستهلال بما يتضمنه البحث البلاغي الخالص "[2].

ولعل ضياء الدين بن الأثير من أوضح القدماء عبارة، وأكثرهم تصريحا بإلحاق صناعة النثر بالشعر في هذه المسألة. وليس ذلك بمستنكر على رجل جعل وَكْده نصرةَ الكتابة، وإنصافَها ممن بقوا سائرين على نهج البلاغة العربية القديمة المحتفية بالشعر على حساب الفنون النثرية، حتى إنه ليعم بمصطلح (المطلع) وما يجب له من شروط الصناعتين معا، فيقول :" وأما الأركان التي لا بد من إيداعها في كل كتاب بلاغي فخمسة: الأول أن

[1] صفي الدين الحليّ: شرح الكافية البديعية، تحقيق: نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989م، ص.57.

[2] أحمد سعد محمد: نظرية البلاغة العربية دراسة في الأصول المعرفية، مكتبة الآداب، القاهرة، ط.1، 2009م، ص.174.

يكون مطلع الكتاب علي جدة ورشاقة فإن الكاتب من أجاد المطلع والمقطع أو أن يكون مبنيا على مقصد الكتاب ولهذا باب يسمى باب المبادئ والافتتاحات فليُحذَ حذوه وهذا الركن يشترك فيه الكاتب والشاعر... "[1].

وليس مستبعدا أن يكون ابن الأثير، مدفوعا إلى ذلك بما عُرف عنه من نزعة نقدية، ميالة إلى التقريب بين الشعر والنثر، وذلك أنه صاحب طريقة في الكتابة " تعتمد في أساسها كثيرا على حل المنظوم ".[2]

غير أن ما يعنينا هنا، هو المقياس الخاصّ بالمطلع الذي يتّصل بالشعر مصطلحا وخصائص، فمن ذلك ما حدّ به صفي الدّين الحلي براعة المطلع بأنّها " عبارة عن سهولة اللّفظ وصحّة السبك، ووضوح المعنى ورقّة التشبيب، وتجنّب الحشو، وتناسب القسمين وأن لا يكون البيت متعلّقا بما بعده "[3]، ويردف بعد ذكره لبراعة الاستهلال المتفرّعة عنه قائلا "وشرطه في النّظم أن يكون المطلع دالاّ على ما بُنيت القصيدة عليه من غرض الشّاعر"[4].

وإلى هذا ذهب ابن حجة الحموي (ت. 837هـ) بقوله :" اعلم أنّه اتّفق علماء البديع على أنّ براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها، وأن لا يُتجافى بجُنوب الألفاظ عن مضاجع الرّقّة، وأن يكون التشبيب بنسيبها مُرقصا عند السّماع، وطَرْقُ السّهولة متكفّلا لها بالسّلامة من تجشّم الحَزْن، ومطلعها مع اجتناب الحشو، ليس له تعلّق بما بعده، وشرطوا أن يجتهد النّاظم في تناسب قسميه بحيث لا يكون شطره الأوّل أجنبيا من شطره الثاني "[5].

والمتأمّل في مقولة ابن حجة – ومثلُها مقولة الحليّ – يرى أنّ البديعيين لم يتركوا جانبا من جوانب المطلع إلاّ أحاطوه بجملة خصائص وشروط، غدت فيما بعد تقاليد فنّيّة، يستوي في ذلك جانبه اللّفظي وجانبه المعنوي، والجانب العَلاقي أو الترابطي.

---

[1] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ج.1، ص.87.

[2] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط.5، 1986م، ص.593.

[3] صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، مصدر سابق، ص. 57.

[4] السابق، الموضع نفسه.

[5] ابن حجّة الحمَوي: خزانة الأدب وغاية الأرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط.2، 1991م، ص.19.

فأمّا الجانب اللّفظي فيظهر في سهولة اللّفظ والرّقّة والسّلاسة، خاصّة أنّ غالب المطالع القديمة كانت على رأس المقدّمة الطلليّة الغزليّة، إلى جانب سلامة السبك وهو النّاحيّة التركيبيّة من الألفاظ، ويعني خلوَّ الصّياغة اللّغويّة من التنافر والتداخل بين عناصرها. وأمّا الجانب المعنوي فيتمثّل في وضوح المعنى بالبعد عن الغموض والالتواء وتجنّب الحشو الناشز عن المعاني المُتوخّاة، وتناسب قسميْ المطلع بأن يكون العجُز منتميا إلى حقل دلالي ملائم للصدر، وإلا جاء أجنبيا مبتورا عنه.

كما يجب أن يراعي الشاعر توازن المصراعين في توزّع القيمة الجماليّة بينهما، بحيث يصرف الشّاعر همّه إلى نوع من النّسق التوزيعي، تحتلّ بموجبه القيم الشّعريّة مكانها من المطلع كلّه بشطريه، فلا مجال للمركزيّة الشطريّة التي لا تُفسَّر إلاّ على أنّها خلل فنّي يذهب بنصف الطاقة الشّعريّة للمطلع.

لذلك حكى ابن حجة انتقاص زكي الدّين بن أبي الإصبع لمطلع معلّقة امرئ القيس على شهرته وهو:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ   بِسَقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

مفضّلا عليه بائيّة النّابغة الذبياني من ناحية تناسب القسمين في قوله:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ   وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيئِ الكَوَاكِبِ

فبيت امرئ القيس كما يقول ابن أبي الإصبع: "... على تقدّمه وكثرة معانيه متفاوت القسمين جدًّا، لأنّ صدر البيت جمع بين عذوبة اللّفظ، وسهولة السّبك، وكثرة المعاني، وليس في الشطر الثاني شيء من ذلك، وعلى هذا التّقدير مطلع النّابغة أفضل، من جهة ملائمة ألفاظه، وتناسب قسميه، وإن كان مطلع امرئ القيس أكثر معان "[1].

---

[1] السابق، ص.20.

وهو ما جعله يذهب إلى أن سبب الشّهرة التي حظي بها مطلع امرئ القيس إنّما هو صدره الذي وقف فيه واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر الحبيب والمنزل، في حين لم يكن لعجزه تلك الغزارة والكثافة.

وأمّا صفة المطلع العلاقيّة، فالمقصود بها دلالته على ما بُنيت القصيدة عليه من غرض الشّاعر، كما عبّر عن ذلك صفي الدّين الحلّي في كلامه السّابق، فيجب أن يكون في المطلع ما يدلّ على الغرض الذي تتضمّنه القصيدة، وهو ما نعثر عليه كذلك في عبارة لابن طباطبا (ت. 322هـ)، فهو يرى أنّ للمطلع وظيفة تمهيديّة، والتمهيد يكون " بذِكر ما يعلم السّامع له أي معنى يُساق القول فيه، قبل استتمامه، وقبل توسّط العبارة عنه ".[1] ويفضل أن يكون ذلك على سبيل التعريض الخفيّ الذي هو أبلغ من التصريح، وهذا الحكم إنّما استقاه من أكثر مطالع القصائد العربيّة القديمة التي اتّخذت طابع الدلالة الإيحائية أو الإشاريّة على الغرض الذي يرمي إليه الشّاعر.

ويسوق صفي الدّين الحلي[2] شاهدًا لذلك قولَ أبي تمّام الطّائي:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ ....[3]

فهو مطلع يشير إلى بناء القصيدة على الفتح والتحريض على الحرب، وقولَ أبي الطيّب في مدح أبي شجاع المعروف بالمجنون، والاعتذار إليه بسبب العجز عن مكافأته بمثل معروفه:

لاَ خَيْلَ عِنْدَكَ تُهْدِيهَا وَلاَ مَالُ ....[4].

إنّ هذه الميزة الدّلاليّة المشروطة في المطلع – ولو على سبيل الإيحاء والإشارة – تحملنا على الاقتناع بأنّ المطلع لم يكن كما يعتقد البعض، مبتورا عن بناء القصيدة القديمة وسياقها العامّ، بل هو في علاقة دلاليّة إيحائيّة بسائر أبياتها، وهذا الأمر يتّصل بما سبقت الإشارة إليه من وجاهة القول بوجود نوع من الوحدة بين البيت الشعري وما يليه عمومًا من

[1] ابن طباطبا: عيار الشعر، مصدر سابق، ص.24.

[2] صفي الدين الحلي: خزانة الأدب وغاية الأرب، مصدر سابق، ص.58.

[3] عجزه: في حده الحد بين الجِدِ واللعب.

[4] عجزه: فليسعدِ النطق إن لم تسعدِ الحال.

أبيات القصيدة، وحدة ليس لزاما أن تكون مؤسّسة على الجانب الفكري المنطقي، وهذا يعود بنا إلى المقاربة السيمولوجية في اهتمامها بالعنوان الذي يقوم المطلع مقامه في اعتباره دالاًّ مدلوله القصيدة.

كما أن في المقومات الفنية السابقة المشروطة للمطلع، قيما نصية لافتة تستجيب لبعض أطروحات لسانيات النص في العصور المتأخرة. فلقد نادت لسانيات النص بـ"الاتساق" الذي يوفر للنص او الخطاب تماسكه وترابطه. والاعتماد في ذلك على الجانب اللفظي أو الوسائل اللغوية[1]، حيث تتوفر الحروف والأدوات التي من شأنها شد خيوط البنية النصية بعضها إلى بعض. ودعت إلى "الانسجام" الذي هو " الخطاب غير المتاقض في ذاته أو بواسطة غيره (المتلقي)، بذلك يكون الخطاب المنسجم هو الخطاب الحامل لمعنى من جهة، وغير المتناقض من جهة أخرى ... "[2]. والانسجام في غالب الأحيان هو حظ المتلقي من النص الذي يجب أن يسبر أغواره، وبغوص في علاقاته الخفية[3] بحثا عن مكامن التلاقي والتلاحم بين عناصره.

ولا يغيب عن الأذهان أنّ تلك القيم اللّفظيّة والمعنويّة في المطلع، مع وظيفته الدلاليّة تجتمع لتحقيق عنصر آخر مهم يتّصل بالتلقّي، ذلك أنّ المطلع إذا استجمع القيم الشّعريّة السابقة حظي باستحسان المتلقّي، ووجد عنده الاستقبال المرجوّ. وهنا تظهر الوظيفة الإيحائية للمطلع، إذ يجب أن لا يتنافى مع الغرض المقصود، أو يوحي إلى السّامع بغير ما أراد الشّاعر، لذلك عِيب على جرير قوله في مطلع قصيدة يمدح بها عبد الملك بن مروان:

أَتَصْحُو أَمْ فُؤَادُكَ غَيْرُ صَاحِ   عَشِيَّةَ هَمَّ صَحْبُكَ بِالرَّوَاحِ

فغضب عبد الملك بن مروان وصاح به:" بل فؤادك يا بن الفاعلة "[4]، كما ردّ على ذي الرمّة قوله في أحد مطالعه:

---

[1] محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص. 5.

[2] جمال بندحمان: الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام، دار رؤية، القاهرة، ط.1، 2011م، ص. 11.

[3] محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، مرجع سابق، ص.6.

[4] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.1، ص.198.

مَا بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الدَّمْعُ يَنْسَكِبُ   كَأَنَّهُ مِنْ كُلًى مَفْرِيَّةٍ سَرَبُ

وكان عبد الملك لا يمسك دمعه لعلّة في عينيه فقال له: " وما سؤالك عن هذا يا جاهل؟"[1].

واضح أنّ الشّاعرين لم يقصدا الإساءة إلى الخليفة، ولكنّهما جريا على عادة العرب في خطاب النّفس بطريق التّجريد، لكن عبد الملك أخذهما بظاهر اللّفظ كأنّه يريد بذلك تأديبهما وتوجيههما إلى اللّباقة في التّعبير، خصوصا في المطلع الذي هو أوّل ما يُواجَه به المخاطَب، لذلك دعا ابن طباطبا الشاعرَ إلى الاحتراز من تلك المزالق، لاسيما في المطالع التي هي مفاتيح الكلام يقول :" و ينبغي للشاعر الاحتراز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يُتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار وتشتت الأُلاّف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لاسيما في القصائد التي تُضمّن المدائح أو التهاني، ويستعمل هذه المعاني في المراثي، ووصف الخطوب الحادثة، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطير منه سامعه، و إن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح..."[2].

إن إباحة الفصل بين فنون القول التي تناسب المراثي والخطوب، دون المدائح والتهاني خصوصا في الابتداءات، دعوة صريحة إلى ربط المطلع والمقدمة عموما بالبنية الغرضية لسائر القصيدة.

بل إن ابن طباطبا ليذهب بعيدا في دعوته هذه، حين ينصح للشّاعر بتكييف الأسلوب إذا أراد التعبير عن معنى يمكن أن يتأدّى نقيضه إلى الفهم، مقترحا عليه وسائل إجرائية، تتناول الأداة النحوية المساعدة له على ذلك ، يقول :" إذا مرّ له [أي الشّاعر] معنى يستبشع اللّفظ به، لطف في الكناية عنه، وأجلّ المخاطَب عن استقباله بما يتكرّهه منه، وعدَل اللَفظَ عن كاف الخطاب إلى ياء الإضافة إلى نفسه، إن لم ينكر الشّعر، أو احتال في ذلك بما يُحترز به ممّا ذممناه، ويوقف به على أرب نفسه ولطف فهمه ... "[3].

---

[1] السابق، ص.198.

[2] عيار ابن طباطبا: عيار الشعر، مصدر سابق، ص. 204.

[3] السابق، ص.207.

وقد جمع حازم القرطاجني شروط المطلع اللفظية والمعنوية في قوله :" ومحاشاة مطالع الأبيات من كل ما يكره من جهتي المسموعات والمفهومات مستحبة لأنها أول ما يقرع السمع. فهي رائد ما بعدها إلى القلب. فإذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها، وإن لم تقبلها كانت خليقة أن تنقبض عما بعدها. وعلى نحو ما يشترط فيها من جهة المسموع يشترط فيها من جهة المفهوم[1].

وهو الشرط الذي أوجبه تارة أخرى، مؤكدا ما سبق من وجوب دلالة المطلع على الغرض الرئيسي بقوله :" ويجب أن تكون المبادئ جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة، تامة "[2].

ومن هنا فإن ارتباط القصيدة بمطلعها هو ارتباط حيوي، إذ " يتعلق مصير القصيدة بمطلعها، فبقدر ما يكون المطلع ناجحا فنيا، تكون القصيدة ناجحة ..."[3]، وإن الأمر لكذلك حين نعلم أن المطلع بهذه السلطة، يتنزل من نفس القارئ وحساسية القراءة منزلة القاطرة التي تقوده في وهاد القصيدة وقممها، بل أكثر من ذلك " بحيث يستطيع المطلع أن يوجه القصيدة، بل حتى الحالة النفسية للشاعر " النص والنفس معا"[4].

وقد نوّه ابن حجّة الحموي بفضيلة الشعراء المولّدين، وتفوقهم في تجويد المطالع، وحسن الابتداء، وأقرّ بحاجته إلى مدونة أشعارهم للاستشهاد له منها، وكأنما أحس بحاجته أيضا إلى تبرير ذلك، فصرح بأن" ... الاستشهاد بكلام المولدين وغيرهم من المتأخرين ليس فيه نقص "[5].

غير أنه يبيّن أن صلاحية شعر المولدين لأن يكون مرجعية استشهاد، إنما هي في علوم البلاغة الثلاثة: المعاني، والبيان، والبديع، من بين سائر علوم الأدب التي يعدّها ستة، " وذلك أنك إذا نظرت في الكلام العربي، إما أن تبحث عن المعنى الذي وُضع له اللفظ،

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص.286.

[2] السابق، ص. 305.

[3] عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، مرجع سابق، ص.29.

[4] السابق، الموضع نفسه.

[5] ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، مصدر سابق، ج.1، ص.23.

وهو علم اللغة، وإما أن تبحث عن ذات اللفظ بحسب ما يعتريه، وهو علم التصريف، وإما أن تبحث عن المعنى الذي يُفهم من الكلام المركب بحسب اختلاف أواخر الكلم، وهو علم العربية، وإما أن تبحث عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال بحسب الوضع اللغوي، وهو علم المعاني، وإما أن تبحث عن طرق دلالة الكلام إيضاحا وخفاءً بحسب الدلالة العقلية، وهو علم البيان، وإما أن تبحث عن وجوه تحسين الكلام، وهو علم البديع "[1].

ثم يوزع تلك العلوم على مرجعياتها في الاستشهاد فيقول :" فالعلوم الثلاثة الأُوَل، يستشهد عليها بكلام العرب، نظما ونثرا، لأن المعتبَر فيها ضبط ألفاظهم، والعلوم الثلاثة الأخيرة يستشهد عليها بكلام العرب وغيرهم، لأنها راجعة إلى المعاني، ولا فرق في ذلك بين العرب وغيرهم، إذا كان الرجوع إلى العقل"[2]. ويقوي موقفه بمذهب ابن جنّي في إجازة الاستشهاد بالمولدين في المعاني، كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ.

ومعلوم أن ابن جنّي يرى أن " المعاني يتناهبها المولدون كما يتناهبها المتقدمون"[3]. وقد دافع عن استشهاده بكلام المتنبي في كتابه (المحتسب) بحماس فقال :" ولا تقُل ما يقوله مَن ضعفت نحيزته، وركّت طريقته: هذا شاعر محدث، وبالأمس كان معنا، فكيف يجوز أن يُحتج به في كتاب الله (عز وجل)؟ فإن المعاني لا يرفعها تقدم، ولا يزري بها تأخر ... "[4].

كل تلك القيم الفنية التي استخلصها البلاغيون من استقراء مطالع النوابغ والنابهين من الشعراء، تتلخص في كونها توازنا يدخل في صميم الصناعة الشعرية. وبتتبع كلام البلغاء والنقاد يُفهم أن التوازن تقنية يُطالب بها الشاعر في مستويات مختلفة من القصيدة، منها مستوى البيت الواحد، وعندئذ يكون التوازن مطلوبا بين جزأي البيت أي صدره وعجزه، ويكون الحديث في ذلك موجها- أول ما يُوجه- إلى المطلع، أما ما هي قيم هذا التناسب وما مقاييسه؟، فإضافة إلى التصريع[5]، وهو بعد موسيقي، يأتي مقياس المعنى، وهو بعد دلالي.

---

[1] السابق، الموضع نفسه.

[2] السابق، الموضع نفسه.

[3] ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط.1، 2006م، ص.61.

[4] ابن جني: المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق: علي النجدي ناصف وآخرين، القاهرة، 2004م، ج.1، ص.231.

[5] موضع التوسع في التصريع هو الجزء المخصص للموسيقى الخارجية.

والزوايا التي يُنظر منها إلى المعنى منها ما هو كمّيّ، يتصل بكثافة المعاني التي يجب أن تتوزع بعدل على مصراعي المطلع، كما مر في نقد ابن أبي الإصبع لمطلع معلقة امرئ القيس، ومنها ما هو نوعي أو غرضي، يتعلق بالدلالات أو الأغراض التي تنتمي إليها المعاني من غزل ورثاء وغير ذلك.

غير أنه من الممكن أن يطالَب الشاعر بهذا التناسب النوعي أو الغرضي في سائر أبيات القصيدة. من ذلك ما يروى عن مراجعة سيف الدولة لشاعره أبي الطيب المتنبي في بيتين من ميميته الشهيرة في وصف معركة الحدث، هما قوله :

وَقَفْتَ ومَا في المَوْتِ شَكٌّ لواقفٍ كَأَنَّكَ في جَفْنِ الرَّدى وهْو نائمُ[1]

تَمُرُّ بكَ الأبطالُ كَلْمَى هزيمـــةً ووجهُكَ وضَّاحٌ وثغرُكَ بَاســـمُ

فقد روى الواحدي أن سيف الدولة أنكر عليه تطبيق عجزي البيتين على صدريهما وقال له: كان ينبغي أن تقول:

وقفت وما في الموت شك لواقف ووجهك وضاح وثغرك باسم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمـة كأنك في جفن الردى وهو نائم

قال : وأنت في هذا مثل امرئ القيس في قوله:

كأنّيَ لم أركبْ جوادا للذّةٍ ولم أَتَبَطَّنْ كَاعِبًا ذاتَ خَلْخَالِ[2]

وَلَمْ أَسْبَإِ الزِّقَّ الرَّوِيَّ ولمْ أَقُلْ لِخَيليَ كُرِّي كَرَّةً بَعْدَ إِجْفَالِ

---

[1] أبو الطيب المتنبي: الديوان بشرح العكبري، مصدر سابق، ج.3، ص. 386-387.

[2] امرؤ القيس بن حجر: الديوان، دار صادر، بيروت، د.ت. ص. 143.

قال: ووجه الكلام في البيتين – على ما قاله العلماء بالشعر– أن يكون عجز البيت الأول مع الثاني وعجز الثاني مع الأول ليستقيم الكلام فيكون ركوب الخيل مع الأمر للخيل بالكر، ويكون سباء الخمر مع تبطن الكاعب.

فقال أبو الطيب: أدام الله عز مولانا سيف الدولة، إن صح أن الذي استدرك على امرئ القيس هذا أعلم منه بالشعر فقد أخطأ امرؤ القيس وأخطأت أنا، ومولانا يعرف أن الثوب لا يعرفه البَزّاز معرفةَ الحائك لأن البزاز يعرف جملته، والحائك يعرف جملته وتفصيله، لأنه أخرجه من الغزْلية إلى الثوبية، وإنما قرن امرؤ القيس لذة النساء بلذة الركوب للصيد، وقرن السماحة في شراء الخمر للأضياف بالشجاعة في منازلة الأعداء، وأنا لما ذكرت الموت في أول البيت أتبعته بذكر الردى لتجانسه، ولما كان وجه المنهزم لا يخلو من أن يكون عَبوسا، وعينه من أن تكون باكية قلت: ووجهك وضاح وثغرك باسم، لأجمع بين الأضداد في المعنى. فأعجب سيف الدولة بقوله ووصله بخمسين دينارا من دنانير الصلات، وفيها خمسمائة دينار"[1].

ويعلق الواحدي مصوّبا ما ذهب إليه المتنبي في بناء بيتيه فيقول :" ولا تطبيق بين الصدر والعجز أحسن من بيتي المتنبي لأن قوله: كأنك في جفن الردى وهو نائم، هو معنى قوله: وقفت وما في الموت شك لواقف، فلا مَعْدل لهذا العجز عن هذا الصدر لأن النائم إذا أطبق جفنه أحاط بما تحته، وكأن الموت قد أظله من كل مكان كما يحدق الجفن بما يتضمنه من جميع جهاته، وجعله نائما لسلامته من الهلاك لأنه لم يبصره، وغفل عنه بالنوم ولم يهلك "[2].

فالملاحظ أن سيف الدولة عاب على شاعره عدم التناسب في التركيب بين الصدر وعجزه في البيتين السابقين، أو ما يمكن أن نصطلح على تسميته بتطبيق عجزي البيتين على صدريهما، كما فعل ذلك راوي الخبر.

[1] الواحدي: شرح ديوان المتنبي، دار الأصالة، الجزائر، ط.1، 2009، ص.549 – 550.
[2] السابق، ص.550.

وإلى جانب ما يحمله هذا الخبر من قيمة مصطلحية تتعلق بالتناسب، يؤكد تحول النقد في العصر العباسي إلى صناعة كسائر الصناعات، ملاحقا بذلك الشعر نفسه. وذلك واضح في الاستعارات التي استخدمها المتنبي مثل (البزاز، الحائك)، بل إلى تصنّع بمصطلح الدكتور شوقي ضيف، الذي سلك المتنبي مع شعرائه[1].

يضاف إلى ذلك اكتساب الشاعر العباسي شخصيته النقدية التي تميزه عن الشعراء السابقين، فالمتنبي – مع حسن اعتذاره وتخلصه من الحرج – لم يقبل اعتراض سيف الدولة على قوله، مع كونه أميرا صاحب سلطان. فلم يغير موقع العجزين من الصدرين، بل دافع عن فنه وفن امرئ القيس، كاشفا عن مكمن التناسب بين كل بيت وعجزه، بخلاف مواقف بعض الشعراء من العصور السابقة، كالفرزدق مثلا الذي أذعن لنقد عبد الله بن أبي إسحاق حين تعقبه في جره لفظ (رير) في قوله :

على عَمائِمنا يُلقى وأَرْحُلنا   على زواحفَ تُزجى مُخُّها ريرِ

فصيّرها(على زواحف نزجيها محاسير)[2]، مع ما عُرف به الفرزدق من قوة عارضة ومضاء شكيمة، وقبله النابغة الذبياني الذي احتيل لتنبيهه إلى الإقواء في قوله:

زَعَمَ البَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا   وَبِذاكَ خَبَّرَنَا الغُدافُ الأَسْوَدُ

فاستبدل بـ(خبّرنا) (تَنْعاب) وأضافه إلى ما بعده ليجره فيخرج من الإقواء[3]، وهو الشاعر المهيب المحكّم بين الشعراء.

كل أولئك يؤكد تحول الشاعر العباسي – في كثير من الأحيان – إلى فنان قوي الشخصية شديد المراس، صاحب موقف فني ينافح عنه ويبرره ولا يتنازل عنه بسهولة للنقاد.

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص. 303.

[2] عبد القادر بن عمر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.4، 1997م، ج.1، ص.238.

[3] محمد بن عمران المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1995م، ص. 52.

وقد مر بنا نظير هذا مع بشار بن برد وبعض نقاد شعره[1]. وكذلك البحتري الذي تصدى للنقاد الذين شغفت قلوبَهم بدعةُ المنطق في العصر العباسي، فحاولوا (مَنطَقة) الصناعة الشعرية بحق أحيانا، وبغير حق في أحيان أكثر، فرد على مماحكاتهم بتبرم قائلا:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ   في الشِّعْرِ يُلْغَى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ[2]

وإذاً كانت عناية القدماء بالمطلع فائقة، والنّكيرُ على إخلال الشّاعر بشروطه الفنيّة شديدا، لا يشفع له معه تجويده لسائر أجزاء القصيدة وأبياتها، مهما بلغت درجتها من التأنّق والاجتهاد.

أما الدرس النقدي الحديث، فقد تنبه ونبه إلى خطر الاستهلال عموما، ومحلِّه من عملية تلقي النص، انطلاقا من قناعة مؤداها أنه " في عموم التجربة النقدية مع أي نص إبداعي، لا يمكن الوقوف كليا على خصائص العمل الفني وقيمه إلا من خلال المعرفة الدقيقة لأجزاء ذلك العمل وعناصره، والاستهلال من أهم هذه العناصر إن لم يكن المفتاحَ لها كلِّها "[3].

وهو أمر لا يجد علته في كون الاستهلال أول ما يواجهه المتلقي فحسب، كما هي العبارة الغالبة على تعليل النقاد والبلاغيين القدماء، أو بعبارة أخرى " لا باعتباره بدء الكلام، كما يقول عنه أرسطو أو لأنه " ما من شيء يحدث فيما بعد في النص إلا وله نواة في الاستهلال " كما يقال عنه. وإنما هو هذا كله، مضافا إليه أنه العنصر الأكثر خطورة، فهو أشبه ما يكون (النواة المخصَّبة)، وتلك التي ستتحول خلال العملية الإبداعية إلى جنين ومن ثَمّ إلى كيان كامل له رأس وأيدٍ وقِوام وأحشاء، وإذا ما احتوت هذه النواة المخصبة على تشويه ما انعكس ذلك جليا في تفاصيل كيانها اللاحقة، ولازمها التشويه حتى ولادتها الجديدة"[4].

---

[1] انظر الصفحة : 14-15من هذه الدراسة.

[2] البحتري: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.2، 2005م، ج.1 ، ص. 234.

[3] ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، دمشق، 2009م، ص.12-13.

[4] السابق، ص.13.

ويجمع الدكتور أحمد سعد محمد بين المبدع والمتلقي كليهما، في بيان أهمية المطلع في عبارة له يقول فيها :" إن مطالع الكلام كانت وما تزال مثار معاناة للمبدع، ومثار نظر للمتلقين فهي للمبدع بمثابة الرحم الذي تتوالد فيه معاني النص، ومحاولة الوصول إليها تشبه لحظة المخاض بكل ما تحمله هذه اللحظة من قلق وتوتر، يعانيه المبدع حتى يصل عمله الأدبي إلى لحظة الميلاد. ومطالع الكلام من جهة أخرى أول ما يصل إلى أذن السامع، وتقع عليه عين القارئ، إذ إنها بمثابة المفتاح الذي يلج به إلى عوالم النص، فينفتح من خلالها على آفاقه الرحبة، ويسهل له سبر أغواره، وفهم مراميه "[1].

[1] أحمد سعد محمد: نظرية البلاغة العربية، دراسة في الأصول المعرفية، مرجع سابق، ص. 174.

المطلع في ضوء الدراسة السميولوجية للعنوان

الحديث عن الاستهلال في النقد الحديث يستدعي الحديث عن إسهام الدرس السميولوجي، والمغاليق التي فتحها في هذه المسألة. وتحديدا اتجاهه إلى الاهتمام بالعنوان والتركيز من ثم على أداته المتمثلة في العنونة التي تنتمي " بوصفها الآلية المنتجة للعنوان بمستوياته: الرئيسي، الفرعي، الثانوي ...إلى فضاء " النصية المتوازية " **Paratextualité** وهذه الأخيرة وحدة من جملة وحدات نصية تشكّل مؤسسة التعالي النصي **Transtextualié** وهي: التناصية **Intertextualité**، الماورائية النصية **Metatextualité**، الاتساعية النصية **Hypertextualité**، الجامعية النصية **Architexetualité** ... "[1].

ظهر الدرس السميولوجي بوصفه ذلك العلم الذي موضوعه دراسة حياة العلامات في المجتمع، حسب تحديد دوسوسور، :" والذي أداه إلى هذا التصور اعتباره اللغة نظاما من العلامات قبل كل شيء "[2]، ليتخذه بعد ذلك الدرس النقدي إجراء منهجيا يتناول به النص بوصفه بنية لسانية وإشارية منغلقة على ذاتها، لا تحيل إلى شيء خارجها. وإنما المطلوب الوقوف على الدلالة بواسطة استنطاق الدال بوصفه إشارة، حتى يبوح بمدلوله بوصفه مشارا إليه، بحيث يكون المعنى محصورا في ثنائية الحضور الذي يجسده الدال الماثل في النص، والغياب المتمثل في المدلول الذي يسعى المتلقي إلى الوصول إليه.

ولعلّ خلوّ القصيدة العربيّة القديمة من العنوان كان أحد الأسباب التي جعلت المطلع يستقطب جلّ اهتمام المبدع والنّاقد معا، وهو ما أحلّه محلّ العنونة في الدّراسات السيمولوجية. فمعلوم أنّ السيمولوجيا احتفت بالعنوان الذي رأت فيه مصطلحا إجرائيا حاسما في مقاربة النصّ الأدبي، ومفتاحا لا بدّ منه للولوج إلى مغاليق بنيته المعقّدة، كما أنّه يتيح تفكيك جسد النّصّ للوصول إلى سبر أبعاده الدلاليّة والرّمزيّة، باعتباره دالا مدلوله النص، وعلامة تهدي إلى مجاهله، و" كون " العنوان " علامة، يعني تضطلعه [كذا] بدور "الدليل" دليل القارئ إلى النص سواء على المستوى الإشاري أو التأويلي ... وفي هذه النقطة تتفاقم

[1] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، 2007، ص.35.
[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص.137.

إستراتيجية العنوان السيميائية في كونه مَعْلما للنص يُستدل به عليه، وهو بهذه الوظيفة لم يعد تكملة أو إضافة كما يظن المهووسون [كذا] بالقضايا الكبرى، يظل " النص " طيّ المجهول إلى أن يعلن عنه بالعنوان "[1].

وليس بعيدا أن يكون النقاد والبلاغيون العرب القدماء – وهم يخصون مطالع القصائد بكل ذلك الاحتفاء، وينزلونه تلك المنزلة – قد تملّكهم الإحساس بتلك الحاجة التي يلبيها العنوان، عند الانصراف إلى محاولة ركوب النص وخوض لُججه، وداعبهم التشوف إلى ما يقوم مقام العنوان، فوجدوا في المطلع البدل والعوض. فليس بخافٍ أن " النقاد العرب قد فطنوا إلى أن المطلع يقف بإزاء (عنوان القصيدة) الذي شهرت به الكتب والرسائل والقصائد في عهود لاحقة، فكانوا في معرض التعريف بالشاعر والترجمة له، لا يذكرون القصيدة كلها، اكتفاء بدلالة المطلع عليها "[2].

ومع أن حجم العنوان لا يكاد يذكر – عادة – قياسا بحجم بنية النص، إلا أنه يتمتع بغنى جهازه الوظيفي وتنوعه :" ... وذلك نظرا للوظائف الأساسية (المرجعية والإفهامية والتناصية) التي تربطه بهذا الأخير و بالقارئ "[3].

ولا تخفى – مما ما تقدم – أهمية العنوان القرائية لدى المناهج القائمة على نظريات القراءة أو الاستقبال، وتحديدا إسهامه في رسم أفق الانتظار أو التوقع عند القارئ، والذي يعمل على توجيه استقباله للنص وتلقيه، والتفاعل معه، فهو " العلامة اللغوية التي تتقدم النص وتعلوه، ويجد القارئ فيها ما يدعوه للقراءة والتأمل، ويطرح من خلالها على نفسه أسئلة تتعلق بما هو آت والمبني على ترسبات الماضي، ويصنع لنفسه منها أفقا للتوقع"[4].

ومن هنا نُظر إلى العنوان على أنه واحد من آكد ما اصطُلح على تسميته " العتبات النصية " التي تُعرّف عادة بأنها " المرفقات النصية المحيطة بالنص التي تُعد مفاتيح إجرائية

---

[1] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مرجع سابق، ص. 65.

[2] أحمد سعد محمد: نظرية البلاغة العربية، مرجع سابق، ص. 174.

[3] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلد: 25، ع.3، يناير/ مارس، 1997م، ص. 79.

[4] أحمد مداس: لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، جدارا للكتاب، عمّان – عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط.1، 2007، ص.40.

أساسية يستخدمها الباحث لاستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، أي المداخل التي تتخلل النص المتنَ وتكمله وتتمه"[1].

هذه العتبات هي ما يمكن أن يسمى أيضا " لوازم النص " **PARATEXTE**، على أساس أن النص " لا يظهر عاريا بل ترافقه دائما مجموعة من اللوازم المساعدة التي تحيطه، وتعرّفه وتسهّل استقباله واستهلاكه لدى جمهور القرّاء. فلوازم النص هي ما يجعل النص كتابا بنظر الجمهور"[2].

وقد كانت الأبحاث الموجهة إلى النصوص السردية – ولاسيما الرواية – أكثر الدراسات النقدية إلحاحا على تطلّب هذه التقنية وتعمدها بالدراسة والتحليل، ذلك أن" الرواية بوصفها نصا سرديا ينبثق من أفكار عميقة ورؤى خاصة ومواقف فلسفية تتشكل في ظل رؤية موضوعية وفنية ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف، يجسدها حرص الروائي على إظهارها بالصورة المثلى والتشكيل الفني الأمثل، بما تنطوي عليه الصورة الروائية والتشكيل الفني من تقانات سردية خاصة وآليات متنوعة تعمل على تشكيلها جماليا [...] ومن التقانات التي يحرص الروائي على إبرازها وتفعيل أدواتها عادة هي العتبات النصية ..."[3].

وإذا كان الاتفاق على أهمية هذه التقنية المصاحبة للمتن النصي معقودا من حيث المبدأ، فإن الاعتقاد بضرورة الاختلاف والتنوع في صياغتها وحجمها قائم من حيث التفصيل. تبعا لطبيعة النص الذي تحيط به، ولقناعة صاحبه أيضا، فهذه العتبات " تتعدد وتتنوع بحسب وعي الكاتب لأهميتها وضرورتها وقوة حضورها وتأثيرها في سياق المتن النصي من جهة، وبحسب حاجة المدون الروائي ... "[4].

وهو ما يؤكده الدكتور لطيف زيتوني ويفصّله، بقوله :" ليست لوازم النص عناصر ثابتة بل متغيرة بتغير العصر والنوع الأدبي وثقافة الكاتب وتطور أساليب النشر. فقد كان

---

[1] خليل شكري هياس: فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي (صخرة الجولان لعلي عقلة عرسان) أنموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص.299.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 2002، ص .139-140.

[3] محمد صابر عبيد، وسوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط.1، 2008، ص.37.

[4] السابق، الموضع نفسه.

الكتاب في الماضي مخطوطا بسيطا، ثم أحيط بالحواشي والتعليقات، ثم صار كتابا مطبوعا، ثم ظهرت على غلافه وفي داخله عناصر جديدة: اسم الكاتب والعنوان والعنوان الفرعي ونوع النص واسم دار النشر وعنوانها وتاريخ النشر والإهداء والمقدمة وعناوين الفصول وفهارس الموضوعات والأعلام والمراجع والملاحق إلخ.. "[1].

والحواشي والتعليقات كان لها قسط وافر في مصنفات التراث العربي والإسلامي، فكثيرة هي الكتب القديمة التي تضخمت مادتها، بفعل تراكم الحواشي والتعليقات والملخصات، حول ما اشتملت عليه من مادة أصلية ضمّنها إياها مصنفوها.

وإذا كان الباحث السميولوجي قد عدم العنوان في القصيدة العربيّة القديمة، فإنّه لم يعدم المطلع المتضمن للكلمات الأولى أو المفاتيح التي تيسّر له الولوج إلى عالم القصيدة. وقد نبّه جون كوين إلى أن الكلمات الأولى في القصيدة، تتكفل لها بما يتكفل به العنوان للمقال ف" إذا كان كل مقال نثري علمي أو أدبي يحتاج بالضرورة إلى حمل عنوان، فإن القصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حمله مع أننا في هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من خلال كلماتها الأولى، وما تفعله القصيدة ليس إهمالا وليس تدللا، فإذا كانت القصيدة تلغي العنوان فلأنها لا تتضمن – كما سنرى – هذه الفكرة التركيبية التي يُعبّر عنها بالعنوان "[2].

وهو المفهوم نفسه الذي وجده جميل حمداوي في قراءته للنص السابق حيث يقول :"... ويؤكد كوهن على أن النثر – علميا كان أم أدبيا – يتوفر دائما على العنوان، أي إن العنونة من سمات النّصّ النثري كيفما كان نوعه، لأنّ النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقيّة، بينما الشّعر يمكن أن يستغني عن العنوان ما دام يستند إلى اللاّانسجام ويفتقر إلى الفكرة التركيبيّة التي توحّد شتات النّصّ المبعثر وبالتالي قد يكون مطلع القصيدة عنوانًا "[3].

أما الدكتور عبده بدوي فيسلك الطريق المعاكس في النظر إلى هذه المسألة، فينظر إلى العنوان من زاوية المطلع وهو في مقام تحليل بعض القصائد من الشعر العربي الحديث

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص.140.

[2] جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط.3، 1993م، ص.193.

[3] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مرجع سابق، ص.98.

فيرى أنه " قد يحل العنوان محل ما يسمى المطلع في الشعر الحديث ويقدم ترجمة لما ستقوله "[1].

وإذاً يقوم المطلع عتبة مهمة على مدخل النص الشعري، وقد لا يسبقه زمنيا في هذا إلا مناسبة القصيدة، سواء أمنصوصا عليها كانت، أم معلومة ضمنا عند القارئ. إلا أن المناسبة تضعف عن المطلع بسبب عدم نصيتها، فالمناسبة إنما هي معطى سياقي أو ومقامي، يرتبط بمحيطات النص التاريخية، أو النفسية، أو أي معطى خارجي بعيد عن بنية النص نفسه.

وإذا كان مطلع القصيدة العربية القديمة يطرح هذه المقارنة والمقاربة بينه وبين العنوان بسبب خلوّ تلك القصيدة من العنوان، فإن اتجاه القصيدة العربية الحديثة إلى العنونة لأسباب منها التثاقف مع الآخر، والتأثر بالأجناس الأدبية الأخرى، من شأنه أن يصرف النظر عن المطلع، ويحصر النظر إليه سميولوجيا في القصيدة القديمة، أو على الأقل سيجد في القصيدة الحديثة منافسا له يشطر الاهتمام مناصفة بينه وبينه.

غير أن عنونة القصيدة عند الدكتور الغذامي بدعة حديثة، قلّد فيها الشعراء العرب شعراءَ الغرب. والمسألة لديه أكثر من عدم حاجة القصيدة إلى العنوان كما رأى كوين، إذ يرى أن العنوان حصيلة الفراغ من القصيدة، يولد بعدها ويكون تبعا لها :" فالعنوان في القصيدة – أية قصيدة – هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها، وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان عنده هو آخر الحركات. وهو بذلك عمل عقلي. وكثيرا ما يكون اقتباسا محرفا لإحدى جمل القصيدة. وعلى الرغم من (لا شاعرية) العنوان فإنه هو أول ما يداهم البصيرة "[2].

---

[1] عبده بدوي: دراسات في النص الشعري العصر الحديث، دار قباء، القاهرة، 1997م، ص.63.

[2] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص.263.

ويحتاط لما قد يكون اعتراضا ببعض القصائد من المدونة العربية القديمة التي وُضعت لها عبارات توحي بأنها عناوين بقوله :" وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرنا أو تزيد دون أن يقلد القصائد عناوين، ومن النادر أن تحدد هوية القصيدة بعنوان، وإذا حدث ذلك فإن العنوان حينئذ يكون صوتيا – لا دلاليا – كأن يقال لامية العرب، لامية العجم، سينية البحتري...إلخ وهذا أقرب إلى روح الشعر، لما يحمله من إشارة صوتية هي من صميم الصياغة الشعرية "[1].

والحق أن تراثنا الأدبي لا يخلو من قصائد أطلق عليها القدماء تسميات لا تتصل بالجانب الصوتي، كما ذهب إليه الدكتور الغذامي. وإنما لها حيثيات مختلفة، من جملتها الحيثية الدلالية، التي نفى وجودها في عبارته السابقة. كفراقية ابن زُريق التي تستند تسميتها إلى بعد دلالي واضح، إضافة إلى زوايا نظر مختلفة قيمية أو تأثيرية نفسية أو غير ذلك يُنظر إليها عند تسمية قصائد أخرى، كاليتيمة والدامغة وغيرهما. ولكن غاية ما يقال هنا أنه استثناء لقصائد قليلة، قياسا بغالب القصائد التي بقيت غفلا من العنونة في الأدب العربي القديم، كما أن تلك التسميات – وهو أقوى ما يعضد رأي الغذامي – هي في الغالب من إضافات النقاد وجمهور المتلقين، ولواحق تلصق بالقصيدة بعد سيرورتها في الناس وليست من عمل الشعراء أنفسهم.

على أنه يجب الإقرار بأن وضع المطلع في مقابل العنوان في الدرس السميولوجي لا يخلو من إشكال منهجي، يتلخص في كون العنوان من العتبات النصية أو من مداخل النص، أي أنه ليس جزءا من بنية النص، وكثيرا ما يكون حصيلة تأمل لاحقة بعد الفراغ من كتابة النص كما ذهب إلى ذلك الغذامي، فـ" الوظيفة الإحالية لا تقود البتة إلى افتقاد العنوان لاستقلاله الذاتي ... "[2]. كذلك الشأن إذا نُظر إليه موضوعا بإزاء " العلامة "، فـ" العلامة

---

[1] السابق، الموضع نفسه.

[2] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مرجع سابق، ص. 65.

بوصفها سمة، تتباين عن الموسوم، فالعلاقة البروتوكولية بين النص والعنوان لا تحد من استقلالهما من حيث البناء والدلالة ... "[1].

في حين أن المطلع جزء من المتن النصي، وهو ما يجعله دالا وفي الوقت نفسه مدلولا، أو – على الأقل – جزءا من المدلول، أي سيكون مسندا ومسندا إليه بتعبير جون كوين في تحديده علاقة العنوان بالنص الذي يحيل إليه.

لكن هذا لا يقلل من الإغراء بمحاولة نقل تجربة المقاربة السيميولوجية للعنوان إلى المطلع، بالنظر إلى أن الوظيفة الدلالية إنما هي إحدى وظائف العنونة وليست كلَّ الوظائف المنوطة بها، ولا شك أن منها ما يستطيع المطلع أن يضطلع به. ومن هنا تظل المقارنة بينه وبين العنوان، والتفكير في فتح باب على المطلع للدرس السميولوجي وغيره من المناهج الحديثة طموحا مشروعا.

وفي المقابل سيكون المطلع مبرّأ من هنة رُمي بها العنوان، تتمثل في كونه نصا يولد خارج اللحظة الشعرية، لكونه يُستحدث عادة بعد الفراغ من العملية الإبداعية، ويُفرغ له بعد زوال التوتر الانفعالي، والشحن العاطفي الضروري لتلك اللحظة، ويُتوسل إليه بتفعيل الوعي المناقض لها، وهو ما ذهب إليه الدكتور الغذامي في مقولته السابقة، والتي يصرّ عليها تارة أخرى فيصف العنوان بأنه" عمل غير شعري، جاء في حالة غير شعرية، وهو قيد للتجربة فرض عليها ظلما وتعسفا "[2]. بصرف النظر عمن يخالفه الرأي ويرى أن العنوان " يحمل من الشعرية ما يجعله نصا مستقلا بذاته كما يحمل إضافة إلى معانيه الذاتية معاني ودلالات النص الذي يسِمه، إذ يحتاج الباحث عن شعرية النص أن يجدها في العنوان أولا "[3].

---

[1] السابق: الموضع نفسه.

[2] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص. 265.

[3] عبد القادر رحيم: علم العنونة، دار التكوين، دمشق، ط.1، 2010م، ص.88.

الباب الثاني

مستويات الشعرية في مطلع القصيدة العباسية:

دراسة تطبيقية

الفصل الأول **المستوى التركيبي**
الفصل الثاني **المستوى الصرفي**
الفصل الثالث **المستوى الصوتي**

الفصـل الأول

المسـتوى التركيبـي

تمهيد: التركيب معطى نحوي وعمق بلاغي
التصرف الموضعي والكمي: (التقديم والتأخير–الحذف)
الإسناد الفعلي والإسناد الاسمي
الصور

تمهيـــــــد

التركيب معطى نحوي وعمق بلاغي

لا شك أن الشعرية – بوصفها قيمة جمالية مركبة – معطى نهائي، لا تتبدى ملامحه إلا في الصورة الكلية التي يتفاعل فيها كل ملمح مع الملمح المجاور، غير أن البيئة الحضارية التي وجّهت العصر العباسي، والمدنية التي طبعته، وجعلت الشاعر العباسي صانعا حقيقيا، يواجه من الناقد صانعا آخر، تحملنا على الاعتقاد أن ذلك الشاعر كان يرى نفسه نسّاجا، يُسلّط جميع ما وُهب من عبقرية خيال ورهافة حس على كل خيط يقيم به لحمة أبياته وسداها، أو بنّاءً لا يرصف في معماره لبنة إلا بعد أن يروزها ويعرف مقدار تناسقها مع ما عداها من لبنات، وحسبنا محاورة المتنبي لسيف الدولة حين عاب علي تطبيق عجزي بيتين له مع صدريهما[1].

ومن الأمور الثابتة بالبداهة أن الألفاظ المفردة ليست محل الإفادة، سواء أباللغة القياسية تعلق الأمر، أم باللغة الشعرية التي هي انتهاك لها وخروج عن سننها، فالغاية من وضع تلك المفردات هي أن تُسلك في تراكيب تكون هي الناقلة لغرض المتكلم إلى السامع. وترتيب المفردات في التراكيب ينتقل بها إلى مستوى آخر من مستويات المعنى هو المعاني النحوية، التي بدونها " تكون الكلمات عبارة عن كمّ متراكم لا رابط بين عناصره ، وتظل المعاني الموضوعة إزاءها على استقلالها وتجردها في الذهن ".[2]

على هذه الفكرة أسّس عبد القاهر الجرجاني نظريته في النظم التي كانت منعطفا حاسما وخطيرا في تاريخ البلاغة والنقد العربيين.

فقد أقام الجرجاني نظريته على مفهوم معاني النحو، الذي جعله حدّا للنظم، فارقا بينه وبين مفهوم المعاني المعجمية، بقوله:" ... وذلك أن النظم، كما بيّنّا ، إنما هو توخّي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه، والعمل بقوانينه وأصوله، وليست معاني النحو معاني ألفاظ ..."[3].

---

[1] انظر الصفحة 104 من هذه الدراسة.

[2] حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط.1989م، ص.35.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.5، 2003 ص. 452.

فمعاني النحو تلك، هي المستوى الثاني بعد المعاني المعجمية المتضمنة في الألفاظ المفردة، وإذا كانت هذه تجد تفسيرها في " مقابلها الإشاري الذي يُختزن إزاءها في ذهن الفرد أو في باطن المعجم "[1]، فإن الأولى لا تتوضح إلا في التراكيب.

لقد كان لمفهوم النظم أثر خلاق في البلاغة والنقد العربيين، بل كان – مع مجمل أعمال الجرجاني – إيذانا بدخول البلاغة العربية مرحلة جديدة من الازدهار والحيوية، فغالب الدارسين المحدثين يجعلون ذلك عنوانا لهذه المرحلة فِعلَ الدكتور شوقي ضيف في تقسيمه لتطور هذا العلم[2].

ومجال الحديث في هذا طويل، أجريت فيه دراسات أكاديمية مستفيضة، ولكن يمكن اختصار تأثير النظم الذي رسخه الجرجاني في إحداثه علاقة تفاعلية بين النحو والبلاغة، إذ فتح للنحو مجالا واسعا في الدرس البلاغي، بتوظيف المعاني النحوية من أجل الكشف عن مقاصد المتكلم المختلفة باختلاف معاني الألفاظ الوظيفية في داخل التركيب، وبذلك أتاحت هذه النظرية للنحو فاعلية وحيوية تنأى به عن صيغته الجامدة التي وسَمَتها به طبيعته التلقينية النمطية القائمة على المعيارية الصارمة.

هذا الفهم العبقري للنحو يجعل منه أداة حركية خلاقة، نابضة بالحياة على قدر ديناميكية المعاني التي تتضمنها والتي ما هي " ... إلا الألوان النفيسة المتباينة، التي ندركها من علاقات الكلام بعضه ببعض، ومن استخدام الشاعر للغة استخداما، يجعل من ارتباط بعضها ببعض نسيجا حيا متشعبا من الصور والمشاعر "[3].

كما أتاحت للدرس البلاغي والنقدي الاستفادة من علم النحو، ذلك العلم الأصيل والركن الشديد الذي تأوي إليه الثقافة العربية. فإذا علمنا أن المناهج النقدية المعاصرة القائمة على المعطيات النصية تستمد كينونتها وجدّتها من اللسانيات كالبنيوية والأسلوبية، علمنا مقدار أهمية هذا الجانب وغنى تراثنا النقدي العربي والإسلامي

---

[1] حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص.9.

[2] شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط.10، 1999م، ص.160.

[3] محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط.1، 2006، ص.327.

وأصالته وصلاحيته لمعايشة الواقع النقدي المستجد، بما يمنحنا الثقة بأصالتنا في هذا المضمار، والمقدرة على اقتحامه غير متخوفين ذوبان شخصيتنا الثقافية وهويتنا الحضارية .

إن نقد النص المستندَ إلى ما فيه من بنى نحوية كفيل بتخليص النقد من الانطباعية والذاتية، والانتقال به إلى النصية بكل ما تتميز به من موضوعية ومحايثة وآنية، و بكل ما تختص به من حيوية يُمده النحو بها، فـ " من المعروف أن حيوية النحو في القديم نبعت من أنه علم نصي، وغير خاف أنه نشأ في حضن القرآن الكريم، ومن أن النحاة القدماء لم يوقفوا دراستهم على الجانب النظري فحسب، بل تخطوا ذلك إلى الجانب التطبيقي، وقد اتخذوا القرآن الكريم والشعر القديم و شعر معاصريهم – أحيانا – مادة خصبة للتطبيق، ومن هنا وجدت في خزانة التراث عشرات الكتب لشرح القرآن وتفسيره ة إعرابه، وشرح مختارات الشعر، ودواوين بعض الشعراء شرحا يقوم في جانب كبير منه على فهم العلاقات النحوية، ولذلك استطاعت الدراسات النحوية القديمة أن تحيا وتتخطى إلينا القرون والأجيال"[1].

والإلحاح على ضرورة العودة إلى هذه النظرية اللطيفة، التي تفتقت عنها عبقرية الجرجاني في هذه المسألة، – زيادة على عظيم جدواها في الدرس النقدي، وما تتضمنه من مسعى تأصيلي – إنما هو مواكبة وتحيين لمعطيات تراثية صالحة للحياة والنماء في عصرنا، وذلك أنها تلتقي و" ... الدعوة الجديدة في النقد الأدبي التي تحاول جاهدة توجيه النقد في الأدب العربي وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقي استنادا إلى أن العمل الأدبي فن لغوي في المقام الأول، ولذلك ينبغي الدخول إلى النص الأدبي بغية تحليله من بابه الملائم وهو اللغة بكل مستوياتها وأبعادها التي يستخدمها العمل الأدبي في تكوين شكله الفني "[2].

لقد أراد عبد القاهر أن يوسّع آفاق النقد، الذي يجب ألاّ تحاصر بحدود التشبيه والمجاز، وما يتعلق بهما " ... فهذه من موضوعات النقد. ومن أساسيات نقد الشعر لكنها تظل ناقصة أيما نقص إن لم تربط باللسانيات [...] والأبعاد اللسانية هي المتعلقة بالجملة،

[1] محمد حماسة عبد اللطيف: فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر، مجلة دراسات عربية وإسلامية، مكتبة الزهراء، القاهرة، ص.128.

[2] السابق، ص. 139.

ترتيبا وتقديما وتأخيرا وتوكيدا، ثم هي المتعلقة بعلم دلالة الجملة على المعنى الشعري أو الأدبي، وهو لا يتحدد ولا يعرف إلا من خلال تلك الأبعاد "[1].

ولمعاني النحو هذه آليات عديدة تُسهم في إثراء المعنى الشعري، وربما كان على رأسها آلية التوليد، أو قابلية التوسع والتجدد، فهي معان ليس " من الممكن حصرها وتحديدها بحيث يمكن التقعيد لها، بل هي معان كثيرة متجددة مع تجدد الإبداع الأدبي نفسه "[2].

وهي قراءة مهمة لنص الجرجاني الذي جاء فيه :" وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها "[3].

ويفرق الدكتور محمد عبد اللطيف تفريقا مهما بين المعنى النحوي والصيغة النحوية التي ما هي إلا قالب البنية التجريدية الثابتة (الفعل+الفاعل)، (المبتدأ+الخبر) والتي هي قائمة مغلقة يمكن حصرها وتصنيفها ، ومع قيمة هذه الصيغ التعليمية **(didactique)** حين يكون المراد تمييز التراكيب الصحيحة من غيرها ، تبقى أن الفاعلية البلاغية والنصية للمعاني النحوية التي تحملها تلك الصيغ وليست للصيغ نفسها[4].

ويزداد هذا النص وقراءته السابقة أهمية إذا أخذا في ضوء نظرية النحو التوليدي التحويلي **(Grammaire générative et transformationnelle)** ومبادئه التي نادى بها نوام شومسكي **(N.chomesky)** والقائمة على الميزة الإبداعية في اللغة، انطلاقا من فكرة التراكيب اللانهائية المستندة إلى القواعد المحدودة. يقول الدكتور عاطف فضل – بعد حديثه عن العناصر أو الأطر التي تُستخدم للربط بين الجمل في نظرية تشومسكي –

---

[1] محمد رضا مبارك: مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع. 65، خريف 2004 شتاء2005، ص.110.

[2] محمد حماسة عبد اللطيف: فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر، مرجع سابق، ص. 134،

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص. 87.

[4] محمد حماسة عبد اللطيف: فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر، مرجع سابق، ص.144.

:"ومن المناسب أن نذكر أن ما جاء به تشومسكي له جذور في ثراثنا اللغوي، وخير من يمثل هذا الإمامُ عبد القاهر الجرجاني "[1].

لقد أدرك النقاد والبلاغيون القدماء خطورة التركيب القائم على المهارة الفنية في نظم الكلم، ورصف بعضها إلى بعض. وهو ما يكفل نقلها من درجة الصفر إلى أعلى درجات الشعرية، حسب مهارة الشاعر وما يتمتع به من تمكن في الصناعة الشعرية، مهارة تخلع على العبارة لبوسا جديدا "... وذاك أنه يحدث عنه من فوائد التأليفات والامتزاجات ما يخيل للسامع أن هذه الألفاظ ليست تلك التي كانت مفردة "[2].

وهو ما يعطي التركيب في العبارة الشعرية ميزة ليست للتركيب في غيرها، فـ" المنزلة التي يحظى بها التركيب في الشعر لا تدانيها في الأهمية منزلته في سائر أجناس الكلام وأفنانه. فبينما تظل التراكيب في معظم المنثور، مجرد أداة في خدمة المعنى، نجدها في أكثر المنظوم، تسعى إلى أن تكون الغاية والأداة، طالما أن الشاعر لا يهمه أن يتكلم أكثر مما يهمه أن يقول كلاما جميلا يعلق بالقلوب ويعطفها عليه "[3].

إنه إذا كانت القصيدة بناء ذا مغاليق محكمة الرتاج، فإن من أهم الأبواب الموصلة إلى أفنيته ودهاليزه وزواياه " ... الباب الذي يكشف لنا كيف يتم هذا التركيب، أي تركيب وحدات البناء الفني للقصيدة "[4].

ومن المعلوم أن التفكير النحوي العربي تأسس على أن التركيب الذي تتضام بموجبه الكلم نوعان: تركيب إسنادي أقل عناصره طرفان مسند ومسند إليه، يجمع بينهما الإسناد الذي هو نسبة ذهنية تربطهما. وهذا التركيب إما اسمي يُعبّر عنه بالجملة الاسمية، وإما فعلي يعبر عنه بالجملة الفعلية. وتركيب غير إسنادي، تتراكب فيه الكلم من غير حاجة إلى علاقة إسنادية. كالتركيب الإضافي، والتركيب الوصفي.

---

[1] عاطف فضل: مقدمة في اللسانيات، دار الرازي، عمّان، ط.1، 2005، ص.83.

[2] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ج.1، ص.194.

[3] حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.2، 2004، ص.154.

[4] محمد حماسة عبد اللطيف:فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر، مرجع سابق، ص.141.

وقد كان عبد القاهر الجرجاني – وهو يمثّل لمعاني النحو من سورة الفاتحة –[1]، يرصد في الوقت نفسه غالب الأوجه التي يمكن أن يقع بها تركيب الألفاظ في النحو العربي، وتتحدد العلاقة بين أنواع المركّبات: فمنها التركيب الإسنادي بقسميه: الاسمي بين المبتدإ والخبر في قوله تعالى: الحَمْدُ للهِ، والفعلي في قوله: إِيَّاكَ نَعْبُدُ. والتركيب الإضافي في قوله: رَبِّ العالمِينَ، والتركيب الوصفي في قوله: الصِّرَاطَ المُسْتَقِيمَ، والتركيب الوصلي في قوله " الذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ ".

وإذ قد تقرر ذلك فليس من المجدي – عمليا ولا بلاغيا – الخوض في البحث عن أي الجملتين هي الأصل: الفعلية أم الاسمية ؟، فمن الثابت بلاغيا أن كل واحدة منهما تسد ثغرة لا تقوم فيها الأخرى مقامها، ولذلك فكل واحدة أصل في سياقها الذي يستدعي استخدامها حسب إرادة المتكلم، ومقتضيات المقام.

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص.452-453.

التصرف الموضعي والكمي: (التقديم والتأخير-الحذف)

إذا كان الغرض التركيبي محوجا للمتكلم إلى أن يجمع الألفاظ بعضها إلى بعض ويؤلف بينها في نظم مستقيم يكفل له تبليغ المخاطب رسالته على أكمل وجه، فإنه محوج له أيضا إلى أن ينطق بهذه الألفاظ مُنجّمة شيئا فشيئا يتلو أحدها الآخر، تبعا للطبيعة الخطية (linéaire) لسلسلة الكلام (chaîne parlée). ولأن الدليل اللغوي محكوم بجريانه في الزمن[1] بسبب طبيعته السمعية، تُسلك الألفاظ في نظام تعاقبي يجعل من المتعذر النطقَ بها جملة واحدة.

ومن المعلوم أن أصل الترتيب في الجملة الاسمية أن يسبق المبتدأ ويليه الخبر، وفي الفعلية أن يسبق الفعل ويليه الفاعل، أو نائبه في الجملة المبنية لغير الفاعل، ثم المفعول إن كان الفعل متعديا. وبذلك تعطي هذه القسمة الثنائية في العربية المسند والمسند إليه كليهما حق الحلول في الرتبة الأولى.

غير أن بناء الجملة في العربية على هذا الترتيب ليس قارّا، ولا أنموذجا مُقولَبا جامدا لا يقبل التغيير. فمواقع الكلمات " ... في الجملة عظيمة المرونة كما هي شديدة الحساسية وأي تغيير فيها يحدث تغييرات جوهرية في تشكيل المعاني وأحوالها وصورها وظلالها "[2].

ومن أبرز ظواهر المرونة في العربية ظاهرة التقديم والتأخير، التي هي من الفرادة الأسلوبية، والقدرة على تصوير المعاني القائمة في الصدور، بحيث تصبح" اللغة صورة فكرية، سمعية، بصرية في آن واحد"[3].

---

[1] FERDINAND DE SAUSSURE : COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE, Edition TALANTIKIT Béjaïa 2002 P. 106: " le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul...".

[2] محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط.3، 2004م، ص.176.

[3] ابتسام أحمد حمدان: الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني ، دار طلاس، دمشق، ط.1، 1992م، ص.52.

وتصرف المتكلم في ترتيب عناصر الجملة، وتحويله عن الأصل لا يكون اعتباطا. بل يتم ذلك وفق التراتبية القائمة في النفس، يقول الدكتور خليل أحمد عمايرة :" يعدّ الترتيب من أبرز عناصر التحويل وأكثرها وضوحا، لأن المتكلم يعمد إلى مورفيم حقه التأخير فيما جاء عن العرب فيقدمه، أو إلى ما حقه التقديم فيؤخره طلبا لإظهار ترتيب المعاني، في النفس "[1].

وإضافة إلى دلالة ذلك على العلاقة التبعية التي تعكس ما في نفس المتكلم، فإنه من جهة أخرى دليل على قدراته، وتمكنه من ناصية التعبير والتصرف في الكلام(parole) الذي هو ميدان للعبقرية الفردية، بعدم تقيده بمقررات اللغة (langue). فالتقديم في مستوى الكلام يمثل " ... قدرات إبانة أو طاقات تعبيرية يديرها المتكلم اللقِن إدارة حية وواعية، فيسخّرها تسخيرا منضبطا للإبانة عن معانيه ومقاصده ... "[2].

وإذا كان التوتر العاطفي من أهم مقومات العبارة الشعرية، فإن التقديم والتأخير من الآليات التي تكسب " ... التركيب الدقة في تصوير مواطن الشحن العاطفي وتطور المعنى... "[3].

ويحسن التفريق بين ضربين من التقديم والتأخير، الأول نمطي خال من أي ميزة فنية، يندرج فيما سماه الدكتور تمام حسّان (الرتبة المحفوظة) أي البنية الأصلية التي يحفظها التنميط النحوي[4]. والمقصود هنا تحديدا تلك الألفاظ والأدوات التي أُعطيت حق التصدر وإن كانت متأخرة في التقدير الإعرابي، مثل أدوات الشرط والاستفهام. والثاني إبداعي، يميل إليه

---

[1] خليل أحمد عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، عالم المعرفة، جدة، ط.1، 1984م، ص.88.

[2] محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مرجع سابق، ص.176.

[3] ابتسام أحمد حمدان: الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني ، مرجع سابق، ص. 52.

[4] تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط.5، 2006م، ص.207.

المتكلم تحقيقا لمطالب جمالية وغايات بلاغية، يسلك في ما يسمى " الرتبة غير المحفوظة"، أي الخارجة عن المألوف النحوي[1].

ويمكن أن يُلحق بالأول ما يكون وليد تناسي الترتيب الأصلي لعناصر القول، وإحداث ترتيب آخر له بنيته العميقة الجديدة، كأن يُجعل الخبر مبتدأ إذا استوفى الشروط والمسوغات التي تسمح بذلك، ويجعل المبتدأ خبرا. والثاني يكون مع مراعاة الترتيب الأصلي في التقدير، بحيث لا يظهر إلا على مستوى البنية السطحية (structure de surface).

ويلزم من هذا أن الضرب الأول إجباري، بما أنه يتصل بالبنية العميقة. في حين يكون الثاني اختياريا لكونه تحويلا على مستوى السطح أو الكلام (la parole)، كما هو عند دوسوسور. لذلك كان هذا الضرب هو مقصد البلاغيين حين يتوجهون إلى دراسة التقديم والتأخير، بخلاف الأول الذي هو مبحث نحوي صِرْف.

فكون المتكلم يجنح إلى تقديم عنصر وتأخير عنصر آخر مختارا غير مدفوع بنمط قاعدي محفوظ سلفا، دليل على حاجة بلاغية في نفسه يريد إيصالها إلى المستمع، يقول الدكتور حسن طبل :" أما البلاغيون (في بحثهم لظاهرة التقديم والتأخير) فقد اقتصر نظرهم على النمط الثاني فحسب من هذين النمطين، فالنماذج التي عُني البلاغيون ببحث تلك الظاهرة والتنويه بمزيتها فيها تنتمي جميعها إلى ما يسمى بالرتبة غير المحفوظة لدى النحاة [...] فهذا اللون من الرتبة هو الذي لا يحتمه نظام اللغة، بل يجيز للمتكلم حرية الخروج عليه بتقديم ما رتبته التأخير أو العكس، أي أن الرتبة في هذا اللون هي مجال من مجالات التخير النحوي الموجب للمزية في نظر البلاغيين "[2].

---

[1] السابق، الموضع نفسه.

[2] حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية، مرجع سابق، ص.176.

وإذا كان الانزياح بمفهومه العام هو المظهر الفني للشعرية، فـ" الانزياحات التركيبية في الفن الشعري تتمثل أكثر شيء في التقديم والتأخير "[1]. وهو ما يطلق عليه جون كوين "القلب"[2].

ولقد عرف عن المتنبي – وهو الشاعر القلِق الجوّال، الكثير الترحال – قلقُ العبارة الشعرية، وسفره في مُركباتها يبعثر أجزاءها يمينا وشمالا، فيُجري " ... كلامه على مجرى تركيبي غريب أثار بين القدماء خصومة استمرت بعده زمنا "[3]، يفعل ذلك غير عابئ بأن يكون تغريب الترتيب في مطلع القصيدة الذي تتوق له الأسماع، وتترصده الأذواق. يقول:

وَفَاؤُكُمَا كَالرّبْعِ أَشْجَاهُ طاسِمُهْ بِأَنْ تُسْعِدَا وَالدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهْ[4]

لقد بلغ انتهاك الترتيب في هذا المطلع أقصاه، حتّى خرج عن أصول القواعد النّحوية وإذا صح زعم جون كوين أن الشعراء الفرنسيين أطاعوا مقولة فيكتور هوجو :" اتركوا النحو في سلام "[5]، فالمتنبي لا يريد للنحو أن يظفر معه بسلام، ولا للنحاة أن يؤولوا معه بصلح.

لذلك اعتبر النّحاة تركيب هذا البيت من النّاحية النّحوية من الجوازات المستقبحة، وذلك لأنّ المتنبّي أخبر بالجارّ والمجرور " كالرّبع " عن المبتدأ " وفاؤكما " قبل تمامه. لأنّ هذا المبتدأ تعلّق به الجار والمجرور الآخر في بداية العجز وهو قوله: " بأن تسعدا " والأصل: "وفاؤكما بأن تسعدا كالرّبع..." ولا يجوز الإخبار عن المبتدإ قبل تمامه بناءً على قاعدة:

---

[1] أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط.1، 2005م، ص.122.

[2] جون كوين: بنية لغة الشعر، مرجع سابق، ص.213-214.

[3] حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، مرجع سابق، ص.155.

4 أبو الطيب المتنبي: الديوان بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2010م، ج. 3، ص. 325.

[5] جون كوين: بناء لغة الشعر، مرجع سابق، ص.211.

"الحكم على الشّيء فرع من تصوّره " والمبتدأ محكوم عليه وخبره حكم، والحكم لا يكون مع النّقصان.

غير أنّ هذا التأصيل النّحوي هو من مقرّرات اللّغة القياسية المحكومة بالنمطية، وبكونها مرجع المناطقة الذين اعترض على طريقتهم البحتري، وردّ على تشقيقاتهم مبديا فهما أصيلا ورائدا للصناعة الشعرية، محتجا عليهم بمذهب الفحول من الشعراء العرب الذين لم يكونوا يأبهون لمنطقهم، كامرئ القيس، يقول:

كَلَّفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ فِي الشِّعْرِ يُلْغَى عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهْ[1]

وَلَمْ يَكُنْ ذُو القُروحِ يَلْـــــــــهَجُ بِالـمَنْطِقِ مَا نَوعُهُ وَمَا سَبَبُــهْ

وَالشِّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُـهُ وَلَيْسَ بِالهذْرِ طُوِّلَتْ خُطَبُـــــــهْ

وأمّا اللّغة الشّعرية فهي خلق لغوي جديد إفرادا وتركيبا، وعلى هذا الأساس تطوّرت النّظرة إلى الضّرورات الشّعرية مع المدارس النّقدية الحديثة، لاسيما الأسلوبية، فتحرّرت من نظرة الاستقباح والتحفّظ، واعتُبرت مُعطًى فنّيا أسلوبيا يدخل في جوهر لغة الشّعر المباينة للغة الخطابات الأخرى، ولا أدلّ على ذلك من ورودها في بعض أشعار المتقدّمين من غير حاجة ملحّة يدعو إليها الوزن والقافية. فالضّرورة الشّعرية " ضرب من ضروب التّوليد في اللّغة يثري بها الشّاعر اللّغة وينحو بها نحوا جديدا "[2]، ولهذا صار من الإجحاف اعتبارها تقصيرا من الشّاعر وعدم كفاءة بل هي " على عكس ذلك من مظاهر اقتدار الشّاعر ونشاطه الخلاّق "[3].

---

[1] البحتري: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 254.

[2] السيد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، دار الأندلس، بيروت، ط.2، 1982م، ص.68.

[3] السابق، 128.

كما أن ذلك السلوك اللغوي، دليل على قوة شخصية، وحرصه على التفرد والتميز، وعلى قدر خروجه على المقرر اللغوي، وشدة إغرابه تكون قوة شخصيته، يقول ابن جني: "... فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشِمه منه وإن دلّ من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمّطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختياره الوجه الناطق بفصاحته. بل مثله في ذلك عندي مثل مُجري الجَموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام "[1].

ويبدو أنه إلى جانب طائفة النقاد اللغويين المتنطعين، الذين يُحصون على الشعراء كل صغيرة وكبيرة، وُجدت طائفة من النقاد اضطرتهم واقعية هذا التصرف، وكثرة الجنوح إليه، إلى أن يذعنوا للشعراء، ويعطوهم سلطة الأمراء على لغة الشعر، وهم حقا " أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ولا يمدّون المقصور، ويقدمون ويؤخرون، ويومئون ويشيرون، ويختلسون ويعيرون ويستعيرون "[2].

يترتب على هذا (الترخيص) الأسلوبي، إعادة النظر في التسرع إلى تخطئة الأساليب والتراكيب التي وردت عن الشعراء القدماء في غير لبوسها القاعدي " ... وأن نحسن الظن بالشعراء الكبار فلا ننظر إلى شعرهم بمعيار التصويب والتخطئة – وبخاصة الشعراء المتقدمون – بل ينبغي أن نحاول استكشاف أسرار التراكيب لديهم حتى تلك التي تبدو على أنها من – وجهة نظرنا – مخالفات نحوية يرتكبونها في شعرهم، إنهم يعمدون إليها عمدا غير غافلين عنها، ووراءها معنى متساوق مع المعنى الشعري للقصيدة ... "[3]، هذا إن لم

---

[1] ابن جني: الخصائص، مصدر سابق، ص.564 – 565.

[2] ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: عمر فاروق الطباع، دار مكتبة المعارف، بيروت، ط.1، 1993م، ص.267.

[3] محمد حماسة عبد اللطيف، فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر، مرجع سابق، ص.137.

يجب النظر في إمكان طردها في أقيسة يرخَّص بها للشعراء اللاحقين التوسع في مد حدود اللغة الشعرية.

وهكذا فبعيدا عن تشدّد النّحاة المحافظين يكون التقديم والتأخير في المطلع السابق مناسبا للتّشويق الذي يشكوه المتنبّي من خليليه اللّذين أبطآ عليه في مساعدته بالبكاء على الرَّبع فقدّما إليه الوعد وأخّرا عنه الإنجاز.

وهذا التوزيع الغريب لعناصر القول في البيت يحدث في صورته النهائية انعطافا وحركة شديدة التأثير في السمع، تشبه بعض المقطوعات من الموسيقى الحديثة [1]، التي يميل مؤلفوها إلى الانعطاف الشديد بالأذن صوب النغمات الصادمة والمفاجئة.

وقد رأى الدكتور شوقي ضيف أنها تقنية يشارك المتنبيءَ فيها كثيرٌ من شعراء القرن الرابع تحديدا. يقول تعليقا على تركيب المطلع السابق :" فقد قدّم في البيت وأخر حتى أحدث الخلل المقصود، وإنه لخلل غريب يكشف جانبا من المهنة عند شعراء القرن الرابع، إذ كانوا يلجؤون إلى مثل هذا الارتباك في ترتيب ألفاظ البيت فيحدثون هذا الخلل الذي يمكن أن نسمي موسيقاه باسم " الموسيقى ذات النشاز "[2].

لكن المتنبي وشعراء ذلك القرن المتأخر من العصر العباسي، إنما كانوا يسيرون على طريقة اختطها لهم شعراء متقدمون من ذلك العصر. على رأسهم أبو تمام الذي ذهب كل مذهب في بعثرة عناصر القول في البيت، غير مكترث " ... بمقتضيات البنية اللغوية

---

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص. 340.

[2] السابق، ص.341.

فيفصل مثلا بستة أبيات بين المبتدإ والخبر، أو بين المشبه والمشبه به ... "[1]، وهو مما يُجهد الشُّراح في استخراج معاني أبياته ومقاصده، حتى إنهم ليجنحون إلى تأويل أبياته وتفسيرها بما قد لا يسمح به ظاهر العبارة.

من ذلك قوله في أحد المطالع:

طَلَلَ الجميعِ لَقَدْ عَفَوْتَ حَمِيدَا وَكَفَى عَلَى رُزْئِي بِذاكَ شَهِيدَا[2]

فقد ذهب الآمدي إلى أن في المطلع قلبا معيبا، لتصوره أن المعنى " وكفى بأنه مضى حميدا، شاهدا على أني رُزئتُ "، ويرى هذا المعنى فاسدا، لأن مضيّ الطلل حميدا قد ولّى وانقضى، ورزؤه هو ما يزال مشاهَدا معلوما، ولا تصلح إقامة المنقضي شاهدا على ما لم ينقض بعد، وإنما الصحيح هو العكس، بحيث تكون مرزئته شاهدا على حمده للطلل. فيكون الترتيب الصحيح بناء على هذا هو " وكفى برزئي شاهدا على أنه مضى حميدا "[3]. ويلزم من هذا أن " رزئي " هو فاعل " كفى " على زيادة حرف الجر الباء.

لكن ظاهر العبارة لا يرجّح ما ذهب إليه الآمدي، ويوحي بأنه يفتئت على الشاعر. لذلك رد عليه هذا الفهمَ كثير من شُرّاح شعر أبي تمام، منهم الخطيب التبريزي الذي يقول في شرح المطلع :" أي عفوتَ محمودا لِما كنا نجد ممن كان يسكنك من المساعدة، وكفى على رزئي شاهدا بعُفُوِّك، أي عُفُوّك يكفي من أن أستشهد على رزئي فيك بفراق أهلك ..."[4]. وعلى هذا التخريج يكون " ذاك " المشار به إلى العُفُوّ المفهوم من السياق هو فاعل "يكفي " على زيادة الباء. وإذا صح هذا فـ" لا قلب في نظم الكلام، ولا فساد بين أجزائه ...

---

[1] السيد محمد ديب: الغموض في شعر أبي تمام، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ط.1، 1989، ص.75.

[2] أبو تمام: الديوان بشرح الخطيب التبريزي، دار المعارف، القاهرة، ط.5، 1987م، ج.1، ص. 405.

[3] أبو القاسم الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مصدر سابق، ج.1، ص. 217.

[4] أبو تمام: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 405.

وأن المعنى لا يتجاوز إرادة أبي تمام في اتخاذ حال الطلل شاهدا على حاله، وإن تم ذلك في صورة من التعبير القلق المضطرب"[1].

ولو أن الآمدي قدّم قراءته البيتَ، وكشف عن المعنى الذي فهمه في غير معرض العيب والطعن على أبي تمام، ونافح عن الشاعر مقرا بحقه في الذهاب إلى مثل هذه المعاني الدقيقة والغريبة، لكنا ربما أمام ناقد أكثر بصرا بالرؤية الشعرية، ينقّب في مستوى آخر من الشعرية يمكن أن نطلق عليه " شعرية المعنى "، التي لا شك أن التغريب من أهم خصائصها. لكن الآمدي يحكّم هنا تشقيقات المناطقة، إضافة إلى صدوره غير الخفي عن عمود الشعر العربي وتقاليده في المعاني.

وسواء أصحّ هذا التقدير أو ذاك، فإن أبا تمام في شعره، وتطلبه المعاني الغريبة، المحرّضة على القراءة الغريبة كقراءة الآمدي السابقة، يبقى مؤسسا لما سماه أدونيس "شعرية الكتابة "، وهي الطريقة التي استحدثها الشعراء المحدثون في العصر العباسي، في مقابل "الشعرية الشفوية " البسيطة الموروثة عن الجاهلية. ومن أبرز ركائز هذه الشعرية الجديدة غموض المعاني ودقتها[2].

على أن التقديم والتأخير عند المتنبي قد لا يبلغ ذلك المبلغ من الازياح والشذوذ، فيكتفي منه بتغييرات موضعية مألوفة. ومع ذلك يخرج البيت في الذروة من الصناعة الشعرية، ومطلع ميميته الطائرة الصيت من هذا القبيل:

علَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ   وتَأْتِي علَى قَدْرِ الكِرامِ المَكَارِمُ[3]

---

[1] السيد محمد ديب: الغموض في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص.75.

[2] أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط.3، 2000، ص. 43-44.

[3] المتنبي: الديوان بشرح العكبري، مصدر سابق، ج.3، ص. 378.

مطلع يستجمع كلّ الطّاقة الشّعرية المتفجّرة من هذه القصيدة، ويحشدها قبل أن تُبسط على سائر الأبيات، وقد توفّرت له جميع الشّروط المطلعية التي نبّه إليها البلاغيون القدماء كما رأينا عند صفي الدّين الحلي وابن حجّة. وهو ما جعل أكثر أصحاب الكتب البديعية يسوقونه أنموذجا لبراعة الاستهلال، لاسيما تناسب القسمين الذي لم يُوفق إليه امرؤ القيس في مطلع معلّقته حسب رأي ابن أبي الإصبع .

فعجز مطلع المتنبّي هذا مكافئ لصدره من حيث توزّع النّسبة الجمالية، المرتبطة بكثافة المعاني، التي ارتكز عليها ابن أبي الإصبع في نقده لمطلع امرئ القيس، ومن حيث توزّع الأصناف اللّغوية المستخدمة فيهما، فالمركّب الفعلي " تأتي العزائم " يقابله مثله في "تأتي المكارم "، والمركّب غير الإسنادي (الجار والمجرور) " على قدر " مكرّر في كلّ قسم، ثمّ دخولهما في علاقة الإضافة التي تحيلهما إلى مركّبين آخرين " على قدر أهل..."، و"على قدر الكرام... " مع زيادة الأوّل بعنصر ثان (مضاف ثان)، هو " أهل "، ليدخل في العلاقة نفسها مع " العزم ". وهكذا يكون مركّبا مزدوجا، ولكن هذا لا يُخلّ بالتّناسب بسبب أنّ المركّب الإضافي في العجز أضيف جزؤه الأوّل إلى اسم مقترن بالألف واللاّم، أمّا المركّب في الشّطر الأوّل فأضيف إلى اسم مجرّد منها " أهل " فكان التّعويض بإلحاقه إلى المقترن بها: " العزم ".

أمّا عن البنية التّركيبية وتموضع عناصرها فيها، فنلاحظ أنّ العجُز أكثر انسجاما وتماشيا مع التّرتيب القاعديّ (النّحوي) للجملة العربية، ويتّضح ذلك بتقويض بنية المطلع التركيبية ثمّ إعادة بنائها على سَنن الجملة النمطية، حسب قاعدة المسند فالمسند إليه في الجملة الفعلية، والمسند إليه فالمسند في الجملة الاسمية، فيكون الترتيب الأصلي هكذا "تأتي العزائم على قدر أهل العزم، وتأتي المكارم على قدر الكرام ".

ولتسهيل معرفة التموضع الأصلي وما أصابه من تغيير في البنية الجديدة، نحوّل عناصر هذا التّركيب إلى بنية رقمية بحيث يأخذ كلّ عنصر لساني – منظورا إليه في ترتيبه الإسنادي (الجملة)– مقابله من الأرقام في البنية الرّياضية، فيكون الحاصل هكذا:

(تأتي) (العزائم) (على قدر أهل العزم) و(تأتي) (المكارم) (على قدر الكرام)

1 2 3 1 2 3

أمّا البنية التركيبية الجديدة في المطلع فهذا حاصلها:

(على قدر أهل العزم) (تأتي) (العزائم) و(تأتي) (على قدر الكرام) (المكارم).

3 1 2 1 3 2

نلاحظ انتقال البنية الأصلية من الشّكل (1. 2. 3)، (1. 2. 3) إلى الشّكل:

(3. 1. 2)، (1. 3. 2) ، فأمّا الصّدر فقد تقدّم فيه العنصر الثالث على الأوّل والثاني الباقيين على ترتيبهما الأصلي، وأمّا العجز فقد بقي فيه العنصر الأوّل على ترتيبه في حين تبادل العنصران الثاني والثالث موقعيهما، هذا إذا نظرنا إلى التّرتيب الجديد بإزاء التّرتيب الأصلي عموما، ولكنّنا إذا ركّزنا على العنصر الثّالث في التّرتيب الجديد رأينا أنّه انتقل من المحلّ الأوّل الذي احتلّه في الصّدر ليكون ثانيا في العجز متوسّطا بين الأوّل والثّاني.

ذلك كلّه يجعل العجز أقرب إلى البنية الإسنادية الأصلية من الصّدر، لأنّ استعادة هذه البنية في القسم الأوّل، يحوج إلى تأخير العنصر الثالث بمنزلتين، حسب بنية المطلع المستجدّة، بينما يمكن ذلك في القسم الثاني بتأخيره بمنزلة واحدة فقط.

بُعد هذا العنصر عن محلّه بمرحلتين في التّركيب الجديد للصّدر يناسب عظمة الحدث المتمثّل في النّصر على الرّوم، وينطق بفرادة مُحدِثه سيف الدّولة وبُعد همّته، وهو ما يفسّره بقوله في بيت لاحق:

يُكَلِّفُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ الجَيْشَ هَمَّهُ   وَقَدْ عَجَزَتْ عَنْهُ الجُيُوشُ الخَضَارِمُ[1]

فإذا عجزت الجيوش الكثيرة عن الرقي إلى همّة الأمير الهمام وقصّرت دون بلوغ أربه، فلا عجب أن يعجز التّركيب اللّغوي التّقليدي الخاضع للقواعد حين التّعبير عن ذلك. فلا بدّ إذاً من خلخلته وإخراجه في نظم جديد يتّسع للمقصود، خصوصا في الشّطر الأوّل الذي يسبق إلى قرع الأذن، ليعود بعد ذلك إلى الانتظام في الشّطر الثاني ولكن بالتّدريج: يزحزح العنصر المتحرّك أو المتجوّل بدرجة واحدة، تقرّبه من حيّزه الأصلي ولا تُحلّه فيه مباشرة، تجنّبا لطفرة مفاجئة تحدث فجوة في بنية المطلع، وتُخلّ بقاعدة التّناسب التي قرّرها البديعيون بين قسميه.

ويعلق الدكتور حلمي مرزوق على النمط التركيبي في هذا البيت، نافيا أن يكون ذلك اعتباطا أو بدافع الوزن، فيقول :" ولا يقال إن التقديم هنا جاء من أجل الوزن، لأن هذه التهمة إذا جازت في وسط القصيدة ، لا تجوز– قط – في مستهلها، لأن الشاعر يكون في سعة من أمره في أول القصيدة، وكان في وسعه أن يعدل إلى ما يشاء من القوافي، وإنما التعليل الحق أن ذلك من عمل الإحساس الفني البالغ عند الشاعر[...] فالمتنبي يصدر عن إحساس بالعزم بالغ العمق، وإلا كيف تفسر هذا النصر، وسيف الدولة في قلة قليلة إزاء هذه الكثرة الكاثرة من الروم، اللهم إلا بالعزم و الهمة والاجتراء، وبجميع ما شابه ذلك من الخصال التي تعوض الناس عن العدة و العتاد "[2].

---

[1] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.3، ص. 379.

[2] حلمي مرزوق: في فلسفة البلاغة العربية علم البيان، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2004م، ص.34.

يضاف إلى ما في المطلع من خصوصية في البنية التركيبية التي تستوقف المتأمّل فيه، ما فيه من دلالة على الغرض الذي بنى عليه الشّاعر قصيدته، فلمّا كان موضوعها الحرب والفتح، تضمّن مطلعها ألفاظا موحية بذلك، كالعزائم والمكارم ومناسبتها لأقدار أصحابها، بعيدا عن المقدّمة التقليدية القائمة على الغزل ووصف الأطلال، ومناسبة المطلع لموضوع القصيدة وإيحاؤه بغرض الشّاعر من أهمّ ما تواضع عليه البلاغيون القدماء فيما سمّوه " براعة المطلع "[1].

وشاعر حماسة وحرب كالمتنبي، لا يخلو التقديم والتأخير عنده من نزعة الهجوم على الأعداء والخصوم. فالرسائل التي يوجهها ملك الروم إلى سيف الدولة ليست رسائل في حقيقتها، فهي ليست كمعهود الرسائل بين الملوك في سلمهم وحربهم، بل هي بمنزلة الدروع يسوّف يها ويشغل سيف الدولة، ويؤجل صولته عليه.

دُرُوعٌ لِمَلْكِ الرُّومِ هَذِي الرَّسَائِلُ يَرُدُّ بِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَيُشَاغِلُ[2]

كل ذلك في أسلوب قصر طافح بالسخرية والاستخفاف.

وكظاهرة التقديم والتأخير، تمنح ظاهرة الحذف المتكلم حق التصرف في التركيب القاعدي، فالظاهرتان تلتقيان في كونهما عمليتين إجرائيتين تتمّان على المستوى التركيبي. وتفترقان في أن التقديم والتأخير تصرف موضعي يتناول تراتبية العناصر في هيكلة الجملة، أما الحذف فهو تصرف في المستوى نفسه، ولكن من الناحية الكمّية، بحيث يتم بواسطته تقليل التكثيف اللغوي في الجملة. أو بتعبير آخر " إذا كان التقديم والتأخير يعتمد على ترتيب الألفاظ داخل النص فإن الحذف يعتمد على الحضور والغياب للعناصر اللغوية [...]

---

[1] صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، مصدر سابق، ص.57.

[2] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.3، ص. 112.

أي أنه غياب اللفظ دون المعنى، وبمعنى آخر إنه يغيب عن البنية السطحية دون البنية العميقة "[1].

وقد تنبه عبد القاهر الجرجاني إلى أن الحذف يكون أحيانا إجراء توجيهيا، وحيلة استباقية يلجأ إليها المتكلم لحمل السامع على الوقوع على المعنى المراد رأسا، وسدِّ الباب أمام ما قد يتبادر إلى ذهنه من أوهام تهيم به في وديان معانٍ غير مقصودة، قبل الانتهاء إلى المعنى المراد. " وذاك أن من حذق الشاعر أن يُوقِع المعنى في نفس السامع إيقاعا يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئا غير المراد، ثم ينصرف إلى المراد "[2].

ولتوضيح الفكرة يسوق قول البحتري:

وَكَمْ ذدتَ عني مِنْ تَحَامُلِ حَادِثٍ وسَورةِ أيام حززْنَ إلى العظْمِ[3]

فيفسر معناه على حذف مفعول به للفعل " حززن، والأصل " حززن اللحمَ إلى العظم "، ثم يدرس ما تولد في بنية معناه بسبب هذا الحذف، فيقول:" ... ومعلوم أنه لو أظهر المفعول فقال، وسورة أيام حززن اللحم إلى العظم لجاز أن يقع في وهم السامع – إلى أن يجيء إلى قوله: "إلى العظم"– أن الحز كان في بعض اللحم دون كله، وأنه قطع ما يلي الجلد، ولم ينته إلى ما يلي العظم. فلما كان كذلك ترك ذكر اللحم، وأسقطه من اللفظ ليُبرئ السامع من هذا الوهم، ويجعله بحيث يقع المعنى منه في أنف الفهم، ويتصور في نفسه من أول الأمر أن الحز مضى في اللحم حتى لم يردّه إلا العظم "[4].

---

[1] سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث،جدارا للكتاب العالمي، عمّان/ عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط.1، 2007م، ص.202.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص.172.

[3] الديوان، صدر سابق، ج.1، ص. 219.

[4] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصد سابق، ص.172 .

وكان ابن جني قد اختص هذه الظاهرة في العربية بتسمية طريفة وهي " شجاعة العربية "، وسلك فيها إلى جانب الحذف، الزيادة، والتقديم، والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف[1].

أما السيوطي فسمّاه الاختصار، وبيّن احتفاء العرب به قائلا :" هو جلّ مقصود العرب وعليه مبنى أكثر كلامهم "[2].

إن الحذف في كلام العرب هو وجه من وجوه الاقتصاد اللغوي، القائم على أن خير الكلام ما قل ودل، :" من أجل ذلك وجّه بلغاء العرب جانبا عظيما من اهتمامهم إلى تخير الألفاظ وإحكام نسجها، بمقدار ما تؤدي صور المعاني وتضعها في نفس السامع الموضع اللائق بها من الإعجاب والقبول"[3].

وبناء على ذلك فغير لازم لصحة الكلام وجودته، وضع صورة لفظية لكل جزء من معناه التركيبي النهائي " بل مدار حسن البيان على أن تصير صور المعاني في نفس المخاطب بحالها التي كانت عليها في نفس المتحدث بها، وسواء بعد هذا أكانت الألفاظ مفصلة على قدر المعاني في الكثرة والقلة، أم كانت المعاني فوق ما تدل عليه الألفاظ بحسب أوضاعها اللغوية "[4].

---

[1] ابن جني: الخصائص، مصدر سابق، 544.

[2] جلال الدين السيوطي: الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط.1، 1999م، ج.1، ص.38.

[3] محمد الخضر حسين: بلاغة القرآن، الدار الحسينية للكتاب، القاهرة، 1997م، ص.70-71.

[4] السابق، ص. 71.

وقد انبنى على هذا التوجه في كلام العرب، أحد أهم أعمدة البلاغة العربية القديمة وهو الإيجاز، ومن وجوهه إيجاز الحذف، فمن قناعتهم بأن المطلوب من المتكلم إنهاءُ المعنى الذي في خاطره إلى المستمع :" ... نشأ فن الإيجاز بوجه عام، وكان للحذف في كلامهم مجال ذهب فيه علماء النحو والبيان كل مذهب، وتقلبوا في كل شعبة من شعابه ... "[1].

وبدَهي أن مثل هذا الإجراء يتطلب الثقة: ثقة المتكلم بقدرة السامع على ملء الفراغ الذي يخلفه الحذف في الكلام. ويزداد توارد الحذف طردا وعكسا تبعا لحجم هذه الثقة، فكلما زادت هذه الثقة زاد الحذف، وكلما قلّت تجافى عنه المتكلم وأقلّ منه في كلامه. إضافة إلى الاطمئنان إلى دلالة الهيئات والمقام، ففي كلام العرب يكون الاعتماد " ... على ثقافة السامع وما يغني غناء الألفاظ من أحوال ولو كانت خارجة عن مقتضيات الكلم وهيئة تأليفها. فاطّراح كثير من الألفاظ مع القصد إلى إفادة مدلولاتها اللغوية، لا يمس بفصاحة الكلام ولا يقدح في بلاغته، ما دام الكلام منسوجا على المنوال الذي ينسج عليه الفصحاء، وما دامت المعاني التي يراد نقشها في نفس المخاطب سالمة من أن تصل إلى النفس مختلة الهيئة، أو مبتورة بعض الأجزاء "[2].

ومن الممكن عدّ الحذف من الانزياحات التركيبية، مَثله مثل التقديم والتأخير، طالما أن الحذف ظاهرة تناسبية لا تُرصد إلا في داخل سلسلة القول أو شبكة العلاقات القائمة بين عناصر الكلام، والتي تحوج إقامتها إلى تقدير المحذوفات. غاية من هناك من فرق بينهما أن الحذف انزياح كمي، والتقديم والتأخير انزياح موقعي.

---

[1] السابق، ص.72.

[2] السابق، الموضع نفسه.

وإذا كان لكل انزياح أصل أو نمط يتخذ من العدول عنه صفته الانزياحية، فإن هذا الأصل بالنسبة إلى الحذف هو الذِّكْر. وهنا يجب له ما يجب لأي إجراء أسلوبي من ضرورة اشتماله على فضيلة أسلوبية تبرّر العدول به عن الأصل. " فالحذف انحراف عن الأصل الذي هو الذكر، وليس هو أيَّ انحراف، ولكنه الانحراف الذي يثري الدلالة، ويكون له من الأثر على المتلقي ما لا يكون للتركيب حال الذكر"[1].

وكما كان من لوازم الحذف – من حيثية كونه انزياحا – أصل ينزاح عنه، كان من لوازمه – من حيثية ملء الفراغ الذي تركه – التقدير، :" ولا خلاف بين النحاة في إقرار الحذف من حيث المبدأ، ولا في ضرورة تقديره، للوصول إلى المعنى، أو لغير ذلك من مقتضيات الصيغ والتراكيب، ولكنهم قد يختلفون في بعض المواضع، أو في المقدّر المحذوف، أومقداره "[2].

وعلى ذكر التقدير يلاحَظ أن للحذف في المطلع نكتة قد لا تكون له في أثناء القصيدة، ذلك لأن المحذوف في الأبيات اللاحقة قد يُسهّل من عملية تقديره في المعنى ما سبق من أبيات، تمثل مرجعية في ملاحقة المعنى وملء الفراغ الذي ولّده الحذف، على خلافه في المطلع الذي هو رأس القصيدة وأول ما يُبادَر به المستمع، فيتطلب عندئذ أصالة فن عند الشاعر وعبقرية إحساس ودقة فهم عند المتلقي، تمكّنه من الخوض في التقديرات واختيار الأنسب منها. وهو ما يكسب الحذف في المطلع غرائبية تركيبية، ويفتح المجال واسعا في التفاضل عند التقدير.

---

[1] سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، مرجع سابق، ص.206.

[2] عبد الجليل يوسف بدا: الظواهر النحوية والصرفية في شعر المتنبي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط.1، 2006م، ص.58.

والتقدير ما هو إلا محاولة لملاحقة المعاني وربط الغائب منها بالحاضر، وهنا تتفاضل قدرات المستمع في تقدير المحذوفات تبعا لمواهبه وثقافته، أما إذا كنا أمام نص أدبي فإننا عندئذ في معرض البحث عن شعرية التقدير عند دارس النص، في مقابل شعرية الحذف عند مبدعه.

فحريّ القول هنا إن الناقد أو الشارح وهو يلاحق المعاني في متاهات التقدير، تتعلق به تبعات لا تقل عن تبعات صاحب النص نفسه. فالمطلوب أن تكون المقدَّرات في مستوى المذكورات من حيث قوة الشعرية. ومن هنا كان التقدير مضمارا تختلف فيه وجوه التقدير وتتفاوت، فيكون أقربها إلى القبول أشكلها بمستوى شعرية مجمل النص الواقعِ فيه الحذف.

فإذا أُخذ مثلا مطلع المتنبي:

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ بِمَا مَضَى أَمْ لأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ[1]

أمكن من النّاحية الإسنادية اعتبار " عيد " خبرا عن مبتدإ محذوف، يكون تقديره إمّا باسم إشارة أي " هذا عيد "[2]، أو ضميرِ المخاطب أي " أنت عيد ". وهذا التخريج الأخير تؤيّده صيغة المخاطب في سائر البيت " عدت، فيك "، إلى جانب النّداء " يا عيد "، والنّداء ما هو إلاّ وجه من المخاطبة. ومع ذلك فإنّ تقديره باسم الإشارة هنا أبلغ وأكثر اتّساقا مع بنية البيت المؤسّسة على العموم والإبهام الذي تناسبه أسماء الإشارة.

زيادة على ذلك يقتضي تقدير اسم الإشارة تقدير تابع له، هو بدل من اسم الإشارة، أو عطف بيان له. هذا التّابع لا بدّ أن يكون معرّفا بـ(أل) على ما هي عليه قاعدة تابع اسم الإشارة، وعندئذ يمكن تقديره بلفظ اليوم أي " هذا اليوم عيد " وهو الظاهر، ويمكن أن يكون

---

[1] الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص. 39

[2] اليازجيان: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت. ج.2، ص.396.

اللّفظ المقدّر هو العيد " هذا العيد عيد " ، وهذا التّقدير أبلغ دلالة وأدقّ إشارة وأكثر تجاوبا مع مراد الشّاعر، ذلك أنّ إيراد " عيد " مجرّداً من (أل) بعد تقديره معرّفا بها يؤدّي المعنى المشار إليه سابقا، أي سرعة تبدّل أحوال الدّنيا مع الشّاعر ممّا يَعرِف إلى ما يُنكِر، وما يتبع ذلك من شعور حادّ باغتراب كان علامة مميّزة لحياة المتنبّي وشعره:

تَغَرَّبَ لَا مُسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ وَلاَ قَابِلاً إِلَّا لِخَالِقِهِ حُكْمَا[1]

وكذلك قوله:

ذِي المَعَالِي فَلْيَعْلُوَنْ مَنْ تَعَالَى هَكَذَا هَكَذَا وَإِلاَّ فَلَا لاَ[2]

فمن النّاحية الإعرابية الجار والمجرور " هكذا "، يجوز أن يكون نائب مفعول مطلق عامله " فليعلون "، على إقامة الصّفة مقام المصدر المحذوف، أي " فليعلون علوّا هكذا"، أو أن يكون عامله محذوفا استغناء بالسابق أي " هكذا فليعلون ". كما يجوز أن يكون خبرا عن محذوف أي " هكذا المعالي "[3]. وإلى جانب تقدير هذه المحذوفات التي يتعلّق بها الجار والمجرور " هكذا "، حذف المنفي والشّرط بعد إن الشّرطية التي أدغمت نونها في لا النّافية، وحذف جواب الشّرط بعد لا الثّانية الزّائدة للتّوكيد، كذلك حذف المشار إليه بعد " كذا ".

بنية تركيبية معقّدة محوجة إلى كثير من التأمّل والتّأويل، لما فيها من محذوفات ومتعلّقات كثيرا ما كانت مسحة يُضفيها المتنبّي على أكثر أبياته عموما، ومطالعه خصوصا، وكأنّه يقصد قصدا إلى التّهويل على المستمع ودفعه إلى النّظر فيما وراء المطلع من معنى أو قصد. ولعلّ هذا التّعنيت كان مبعث راحة عند الشّاعر الذي أشار صراحة إلى ذلك بقوله:

---

1 الديوان بشرح العكبري، مصدر سابق ج.4، ص. 107.

2 السابق، ج.3، ص. 134.

3 اليازجيان: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مرجع سابق، ج.2، ص.242.

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا   وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ[1]

وقد يقترن حذف ما كان يجب ذكره، بإثبات ما كان يجب حذفه، في ثنائية تضادية توحي بالكثير، كإثبات ألف الضمير " أنا " في الوصل:

أنا لائِمِي إنْ كنتُ وقتَ اللَّوائمِ   عَلِمْتُ بما بي بيْن تلكَ المَعَالِمِ[2]

ففيه حذف " لوم" المضاف إلى اللوائم، وحذف جواب الشرط اكتفاء بالدليل عليه من الكلام السابق، في المقابل إثبات ألف " أنا " في الوصل.

ولضمير المتكلم حضور لافت في شعر المتنبي يناسب تعاظمه وكِبْره، وإثبات ألف "أنا" التي من الواجب إسقاطها في الوصل يُحدث مدا غير متوقع، يلائم تضخم الأنا عنده.

وحذف العامل في نائب المفعول المطلق " بعض " له وقع خاص، وأكثر ما استخدم في مواضع الغزل والحب، أو مواجهة العذّال عموما الذين يلومون الشاعر في حبه أو مدحه، كقول البحتري:

بَعْضَ هذا العِتابِ والتَّفْنِيدِ   لَيْسَ ذَمُّ الوَفَاءِ بِالمَحْمُودِ[3]

وقد يكون امرؤ القيس من أوائل الذين لفتوا أنظار الشعراء لجمالية هذا الحذف في قوله[4]:

أَفَاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّـدَلُّلِ   وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلي

فهل غبط البحتري امرأ القيس وأَكْبَر هذا التركيب، ورغب به عن موقعه من المعلقة، فنقله إلى مطلع قصيدته حيث يجد المكان الأكثر مناسبة لظهور جماليته؟، فالتشابه قريب، والتطابق حتى في المضاف إليه " هذا " بعد " بعض ".

---

[1] الديوان بشرح العكبري، مصدر سابق، ج.3، ص. 367.
[2] الديوان، مصدر سابق، ج.4، ص. 110.
[3] الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص. 327.
[4] امرؤ القيس: الديوان، مصدر سابق، ص.37.

وأحيانا يبالغ الشعراء في التغريب، فيُصدّرون قصائدهم بمطالع توحي بمعان تتطلب تقدير محذوف قبل أول كلمة في المطلع، يقول أبو تمام[1]:

أَجَلْ أَيُّهَا الرَّبْعُ الذِي خَفَّ آهِلُهْ لَقَدْ بَلَغَتْ مِنْكَ النَّوَى مَا تُحَاوِلُهْ

فالحذف غير ظاهر، ولكنّ التصدير بحرف الجواب " أجل " ينبئ بأن الشاعر كان في حوار مسبق مع الرَّبع، وأن بداية القصيدة بدأت في وجدانه قبل مطلعها، فالتصدير بهذا الحرف "... لا يمكن أن يكون إلا على كلام متقدم، لأن " أجل " في معنى نعم، ولا معنى لقولك هذه الكلمة إلا وقد سبقها كلام من غيرك، فكأنه ادعى أن الربع كلمه وشكا إليه فقال له: أجل أيها الربع "[2].

وإذا كان " أَجَلْ " أحسن من " نَعَمْ " في التصديق[3]، فإن الطلل – في خيال الشاعر – كان في حال شرح وتفصيل لحاله، فما كان من هذا إلا أن يتجاوب معه ويصدقّه.

أو يسترسلون في الحذف، فيتواتر ويتراكب ويتكثف في شطر واحد كقول المتنبي:

دَمْعٌ جَرَى فَقَضَى في الرَّبْعِ مَا وَجَبَا لأهلِه وَشَفَى أَنَّى وَمَا كربَا[4]

ففيه حذف خبر الدّمع المقدّر بالجار والمجرور (لي) أي " لي دمع "، وحذف عامل الحال "أنّى"، ومفعول " شفى "، وخبر الفعل الناقص " كرب ". وإذا ربطنا مظهر الحذف بتكرار الألف الدالّة على الجريان والانطلاق، علمنا أنّ هذا الحذف مناسب للحركة والسّرعة خصوصا مع حذف خبر " كرب " الدال على المقاربة، تخفيف يلائم هذه الدلالة.

---

[1] أبو تمام: الديوان، مصدر سابق، ج.3، ص.112.

[2] السابق، الموضع نفسه.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، مادة أجل.

[4] الديوان، مصدر سابق، ج.1، 109.

أو يحذفون ما لا مُستاغ لحذفه عند النحويين المحافظين، كحذف المتنبي " يا " النداء من قوله:

هَذِي بَرَزْتِ لَنَا فَهِجْتِ رَسِيسَا ثُمَّ انْثَنَيْتِ وَمَا شَفَيْتِ نَسِيسَا[1]

" فإنه لم يَرضَ بحذف علامة النداء من هذي، وهو غير جائز عند النحويين حتى ذكر الرسيس والنسيس، فأخذ بطرفي الثقل والبرد "[2]. وبصرف النظر عن المفارقة في جعل الحذف أحد أسباب حصول الثقل، مع أن الأصل فيه كونه للتخفيف، فإن حذف " يا " وهي الوحيدة من أدوات النداء الجائز حذفها في غير هذا الموضع، قد يشير إلى قرب الحبيبة من قلب الشاعر، لكون هذه الأداة موضوعة أصلا لنداء البعيد، ويناسب هذا المعنى الإشارة بـ"ذي" الموضوعة للمشار إليه القريب.

أما أبو العلاء المعري فذهب إلى أن المحذوف هو " البَرْزة "، اسم مرة من الفعل " برزت " بعدها، حُذفت بعد اسم الإشارة وليس " يا "، والتقدير: " هذه البرزةَ برزت لنا"[3]. وبذلك تصبح " هذي " نائب مفعول مطلق مقدما على عامله، ويحتمل هذا التقدير أن المخاطَبة تعودت البروز له، ولكن بروزها هذه المرة لم يكن كسابق العهد، فقد سبّب له بداية هوى لم يُبْقِ له إلا حشاشةً من روح حين غادرت.

---

[1] السابق، ج. 2، ص. 193.

[2] يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا ومحمد شتا، دار المعارف، القاهرة، ط.3، 1994م، ص.300.

[3] المتنبي: الديوان ، مصدر سابق، ج.2، ص.193.

الإسناد الفعلي والإسناد الاسمي

يشبه الفعلُ الاسمَ المسند من حيث الوظيفة، فكل منهما يثبت معناه لما يُسند إليه. ولكنهما بفترقان بعد ذلك في أمرين، أولهما " أن الاسم المسند قد يتخلى عن تلك الوظيفة، وذلك حين يشغل موقع المسند إليه فتجرد صيغته للدلالة على الشخص أو الذات [...] أما الفعل فإنه لا يفارق وظيفته تلك، فهو لا يشغل موقع المسند إليه بحال ... "[1].

ومعنى هذا أن الإسناد بالفعل مكرّس لوصف الحدث فحسب، وهو الفرق الذي يلحظه المستشرق "رايت" **Wright** بين الجملة الفعلية والجملة الاسمية، فالأولى تصف حدثا، أما الثانية فتصف شخصا أو شيئا، ويكون ترتيب الكلمات بطريقة تحقق ذلك، إلا إذا كانت هناك رغبة في تأكيد قسم من أقسام الجملة، فإن هذا يكفي لأن يكون سببا للتغيير في مواقع الكلم[2].

وثانيهما أنه – كما يفترق الإسناد بالفعل عنه بالاسم من حيث طبيعة الموصوف إذا كان ذاتا أو معنى – يفترق عنه من حيث الثبات والتجدد. فلاشتمال الفعل على دلالة الزمن اشتمالا أصليا، كان الوصف به مرتبطا بالحدوث والتجدد، ولتجرد الاسم منها – إلا بالتبعية للفعل أحيانا – كان دالا على ثبات المعنى واستقراره. فالاسم وضع أصلا من أجل " ... أن يُثبَت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئا بعد شيء، أما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدد المعنى المثبتِ به شيئا بعد شيء "[3].

وهو ما يؤكده فخر الدين الرازي بقوله :" الاسم له دلالة على الحقيقة دون زمانها ... وأما الفعل فله دلالة على الحقيقة وزمانها "[4]، فالطغرائي في مطلع لاميته

أصَالةُ الرَّأْيِ صَانَتْنِي عَنِ الخطَل   وحِلية الفَضْلِ زانَتْنِي لدى العَطَلِ

يجعل أول الصدر والعجز اسما : " أصالة، حلية "، ويجعل الخبر المسند إليهما مركبين فعليين :" صانتني، زانتني "، وهو ما يقوم بمعنى ثباته على عزة نفسه وعلوّ همته، رغم أنف

---

[1] حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية، مرجع سابق: ص.40.

[2] نقلا عن: عز الدين محمد الكردي: التقديم و التأخير في القرآن الكريم، دار المعرفة بيروت، ط.1، 2007م، ص.35.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص. 174.

[4] فخر الدين الرازي: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: فكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط.1، 1985م، ص.156.

الحوادث، التي قلبت له ظهر المجنّ ونقلته من دست الوزارة إلى السجن، وذلك ما يحمله معنى البيت التالي:

مَجْدِي أَخِيرًا وَمَجْدِي أَوَّلًا شَرَعٌ   وَالشَّمْسُ رَأْدَ الضُّحَى كَالشَّمْسِ فِي الطَّفَلِ

إذ الشمس هي الشمس جمالا وعلوّا في الطلوع والغروب.

ومن الأغراض المعروفة تقليديا للإسناد الاسمي الذي يكون خبر المبتدإ فيه تركيبا فعليا، توكيدُ النسبة وتقويتها كقول المتنبي:

المَجْدُ عُوفِيَ إِذْ عُوفِيتَ والكَرَمُ   وَزَالَ عَنْكَ إِلى أَعْدَائِكَ الأَلَمُ[1]

فغرض التقوية يتحقق بنسبة الحدث مرتين إلى المجد، مرة بكون " المجد " مبتدأ أسندت المعافاة إليه بإسنادها إلى ضميره المستتر العائد إليه من الفعل " عوفي "، ثم أسندت إليه مرة ثانية لكون التركيب " عوفي " خبرا عنه.

وكذلك قوله:

بَقَائِي شَاءَ لَيْسَ هُمُ ارْتِحَالاَ   وَحُسْنَ الصَّبْرِ زَمُّوا لاَ الجِمَالاَ[2]

وقعت نسبة المشيئة إلى البقاء مرّتين: مرّة إلى ضميره المستتر العائد إليه من الفعل" شاء"، ثمّ إليه هو نفسه، بوصفه مرجعا للضّمير على سبيل التقوية والتّوكيد.

واستخدم الشّاعر " ليس " الذي هو فعل، مكان " لا " حرف النفي العاطف، إذ الأصل أن يقول " بقائي شاء لا هم... ". وهذا واضح من وقوع الضّمير المنفصل بعد ليس وحقه الاتّصال بالضّمير فيقال " ليسوا ". ولازم هذا أنّ الشّاعر أخرج الفعل " ليس" من الفعلية إلى الحرفية، فوضعه موضع " لا " على سبيل التّضمين[3]، الذي وقع كثيرا في الكلام الفصيح،

[1] الديوان، مصدر سابق، ج.3، ص. 375.

[2] السابق، ج.3، ص. 221.

[3] قال ابن هشام في توضيح مفهومه عند النحاة :" قد يُشربون لفظا معنى لفظ فيعطونه حكمه ... "انظر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1996، ج.2، ص.791.

والفعل كما يعرّفه النّحاة كلمة تدلّ على معنى مقترن بزمان، والاسم كلمة تدلّ على معنى مجرّد من الزّمان، أمّا الحرف فلا يدلّ على معنى في ذاته وإنّما هو للرّبط.

ولا حاجة إلى الرّبط في هذا الموضع فقد ذهب الراحلون بالحبيبة ولم يبق للفعل دلالة على الحدث، فبعد رحيل المحبوبة لا يتوقّع الشّاعر حدوث ما يسرّه، حتّى " ليس" هو أصلا فعل جامد والجمود انقطاع. من هنا حلّ الفعل الدالّ على ذلك كلّه محلّ الحرف غير الدالّ، وجاز أن يقابل الحرف " لا " في الشّطر الثّاني. ومنه قوله:

الحُزْنُ يُقْلِقُ والتَّجَمُّل يَرْدَعُ وَالدَّمْعُ بَيْنَهُمَا عَصِيٌّ طَيِّعُ[1]

وقد تكون لمواجهة المستمع بالتركيب الاسمي، وتوكيده عند القدماء في الافتتاح، شعريةٌ تجد نصيرا لها من المحدثين أنفسهم، كبشار بن برد إمامِهم، في مفتتح قصيدته الذي يقول فيه:

بَكِّرا صاحبيَّ قبْلَ الهَجِيرِ إنَّ ذاكَ النَّجاحَ في التَّبْكِيرِ[2]

فقد أورد صاحب الأغاني أن خلفا الأحمر قال لبشار:" لو قلت يا أبا معاذ مكان" إن ذاك النجاح في التبكير"، :" بكّرا فالنجاح في التبكير " كان أحسن، فقال بشار: بَنيتُها أعرابية وحشية، فقلت :" إن ذاك النجاح " كما يقول الأعراب البديون، ولو قلت :" بكرا فالنجاح " كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلامَ ولا يدخل في معنى القصيدة، فقام خلَفٌ فقبّل بين عينيه "[3].

وَقْفة أخرى من وقفات الحوار النقدي بين بشار والمعقبين على شعره، تكشف عن لطافة مدخل ودقة ملاحظة وحس بلاغي رفيع، وعلم بمذاهب الفصحاء في كلامهم، فهم قد يخرجون بالخطاب عن مقتضى الظاهر الذي أسّس عليه خلَف الأحمر تركيبه المقترح بديلا من قول بشار، إذ ظاهر الحال يقتضي تجريد العبارة في العجز من المؤكدات بما أن ضرب

---

[1] الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص. 268.

[2] بشار ين برد: الديوان، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، دار سحنون، تونس/ دار السلام، القاهرة، ط.1، 2008م،ج.3، ص. 184.

[3] أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الثقافة، بيروت، ط.6، ج.3، ص.184.

الخبر فيه ابتدائي، بيد أن بشارا صدّره بـ " إنّ " مرتقيا به إلى الضرب الطلبي ومعللا ذلك بأنه السلوك اللغوي عند الأعراب ومألوف لغتهم " الوحشية ".

إضافة إلى ما في بالإشارة بـ " ذاك " المجردة من لام البعد، من تخصيص وتوجيه عناية إلى " نجاحٍ " معهود عند المخاطبين غير بعيد من أنفسهم.

ولا يخفى ما في هذا التوجه الأسلوبي من خطابية تتوقد معها جذوة النبر، ولكنها الخطابية التي يتطلبها الموقف الشعري. في مقابل الهمس الذي تحمس في الدعوة إليه حديثا الدكتور محمد مندور[1]. فالشاعر العربي – غالبا – ما كان يهمس ويجهر، هاديه في ذلك وحي الموقف ورائده الوجدان، وربما جمع في البيت الواحد النبرتين معا. كما فعل جميل بثينة في قوله:

أَلَا أَيُّهَا النُّوَّامُ وَيْحَكُمُ هُبُّوا   نُسَائِلُكُمْ هَلْ يَقْتُلُ الرَّجُلَ الحُبُّ

فقوله " ... ألا أيها النوام ويحكم هبوا " " ... أعرابي في شملة، ثم أدركه اللين وضراعة الحب فقال: نسائلكم هل يقتل الرجل الحب "[2]. هذا وقد كان للروح الإنشادية المناسبة للشفوية في القصيدة العربية القديمة دور فعال في استدعاء الجهر وتغليبه.

وللدارس النحوي خيارات في تحديد نوع التركيب، عندما يتوجه إلى تقدير ما حُذف من عناصر الإسناد في الجملة، غير أن للدلالة المناسبة لغرض الشاعر وموقفه ورؤيته الأفضليةَ والمصداقية. فله في تقدير المحذوف من قول المتنبي:

فِرَاقٌ وَمَنْ فَارَقْتُ غَيْرُ مُذَمَّمِ   وَأَمٌّ وَمَنْ يَمَّمْتُ خَيْرُ مُيَمَّمِ[3]

أن يجعل قوله:" فراقٌ " خبرا عن مبتدإ محذوف، ويجوز رفعه بإضمار فعل، أي حدث فراق[4]، والوجه الأول أدل على حياة المتنبي وتقلقلها وملازمته لفراق كل من أحب، لما يدل

---

[1] محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، 2004، ص. 55.

[2] أبو علي القالي: كتاب الأمالي، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 2004م، ص.538.

[3] الديوان، مصدر سابق، ج.4، ص. 134.

[4] السابق، الموضع نفسه.

عليه بناء الجملة الاسمية من استقرار في الحدث وعدم انقطاع. وقريب من الوجه الأول تقديره مبتدأ محذوفَ الخبر أي " لي فراقٌ "[1].

وبحثا عن الإشارات اللطيفة والمعاني الدقيقة، يجنح الشاعر العباسي إلى استخدام تراكيب إسنادية هي من اللغات أو اللهجات النادرة، مع أنه في مندوحة عنها، لولا المعاني والإشارات المقصودة التي لا تظهر إلاّ بتوظيف تلك اللهجات.

ففي وسع دِعْبِل الخزاعي القائل:

تَجَاوَبْنَ بألإرْنانِ والزَّفَرَاتِ   نوائحُ عُجْمُ اللَّفْظِ وَالنَّطَقَاتِ[2]

تغيير موقع المصراعين، بأن يُحِلّ الصدر محل العجز والعكس، فيكونَ التركيب الاسمي بدل التركيب الفعلي:

نوائحُ عُجْم اللفظ والنطَقاتِ   تجاوبن بالإرْنانِ والزفراتِ

وبذلك يجتنب مشكل لغة " أكلوني البراغيث "، ولكن النحويين لم يعدموا الحيل لتخريج هذه اللغة، فمن ذلك جعل " نوائح " بدل من الضمير (نون النسوة) كما هو غالب توجيهات النحويين لهذا التركيب. أو نوائح خبر عن مبتدأ محذوف تقديره "هن" بتقدير سؤال سائل: "من هن هؤلاء اللاء تجاوبن؟ "، وهذا أنسب لكونه يبعث على تخييل مُحاورٍ للشاعر يبادله الكلام، ويخفف عنه شدة الحزن، وهو ما يلائم وضعه الذي بدأ التعبيرَ عنه بـ " تجاوبْنَ ".

ويشبهه في الإيحاء بعنصر المحاورة بالمضمرات والمحذوفات قول أبي العلاء المعري:

أَلَا في سَبِيلِ المَجْدِ مَا أَنَا فَاعِلُ   عَفَافٌ وَإِقْدَامٌ وَحَزْمٌ وَنَائِـلُ

حذفٌ في الشطرين، فالتقدير في الصدر " ما أنا فاعلٌ إياه "، أو " فاعله "على الإضافة اللفظية، ففيه حذف فضلة. والتقدير في العجز " الذي أنا فاعله عفافٌ ... " ففيه حذف عمدة في الكلام، هو المبتدأ المخبر عنه بقوله:"عفافٌ". أسلوب سؤال وجواب يحمل تقنية

---

[1] اليازجيان: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مرجع سابق، ج.2، ص.323.

[2] دعبل بن علي الخزاعي: الديوان، دار الجيل، بيروت، ط.1، 1998م، ص. 37.

المحاورة، ولكنه سؤال من النفس والرد منها، وقد يكون لعمى الشاعر، وهو أحد محبسيه أثر في هذا، فهولا يرى غير نفسه.

والإسناد الفعلي إذا كان الفعل فيه مضارعا، أدى معنى التجدد والاستمرار. ففي مرثية أم سيف الدولة للمتنبي والتي أولها:

نُعِدُّ المَشْرَفِيّةَ والعَوالي وَتَقْتُلُنَا المَنُونُ بِلا قِتالِ[1]

يحمل المضارع هنا الصراعَ الأزلي بين الإنسان والموت، ولكن لا حيلة للإنسان معه. يستطيع هذا الإنسان أن يُعدّ لعدوّه الإنسان، ما استطاع من قوة ورباط خيل، ليدفع صولته عنه. ولكنّ الموت غالب يغتال النفوس بلا دعوة إلى قتال.

[1] الديوان، مصدر سابق، ج.3، ص. 8.

الصـــــــــــور

استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يتجاوز القصور، الذي طبع بعض ما تركه البلاغيون العرب القدماء من دراسات عندما " ... أحال البنى البلاغية إلى تراكيب نحوية تحتمل هذه الظواهر البلاغية "[1].

ففي مجال الصور مثلا، اتصفت الدراسات السابقة لعبد القاهر بالتجزيئية، وعدم وضوح الرؤية، فيما يتصل بالعلاقة بين البنى النحوية والعبارة اللفظية التي تصاغ فيها كل صورة، "... فقد كان غريبا أن يغيب عن البلاغيين – مثلا – الربط بين الاستعارة وبنية الحذف، أو بين التشبيه وبنية الذِّكر ... "[2].

وإذا كان التصوير من حيث الصناعة تركيبا أقلّ عناصره طرفان: مشبه ومشبه به، بناء على أن التشبيه البليغ هو من أبسط الصور تأليفا في البلاغة العربية، فإنه من حيث النشاط النفسي توتر. والتوتر يقتضي مرحلية ينتقل فيها الشعور من طور بدايةٍ إلى تأزم فانفراج وتلاشٍ.

وعليه فإن أليق مواضع القصيدة بالتصوير الأبيات اللاحقة للمطلع، إذا تصورنا القصيدة تناميا لتوترات شعرية، تُترجَم فنيا بكل عناصر البناء الشعري، بما في ذلك الصور. ويقتضي ذلك صعوبةَ توقع الصورة في المطلع لكونه نقطة البداية، ونقطة البداية لا تقوى على احتواء التوتر. فتلك اللحظة ذاتها إنما هي لحظة تجميع الشاعر لأنفاسه من أجل الغوص في لجّة القصيدة، ومجازفتُه بإطلاق العنان لمخيلته في المطلع قد تورطه في إهدار النفَس الجمالي، قبل أن يقطع شوطا بعيدا في عملية تخلّق القصيدة.

ومع ذلك حبّر كثير من شعراء العصر العباسي قصائدهم بمطالع بَغَتوا بها المتلقي بروائع الصور كقول أبي الطيب:

كَفِرِنْدِي فِرِنْدُ سَيْفِي الجُرَازِ   لَذَّةُ العَيْشِ عُدَّةٌ للبِرَازِ[3]

---

[1] محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت/الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط. 1، 1997م، ص. 19-20.

[2] السابق، ص. 17.

[3] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج. 2، ص. 173.

والتشبيه هنا على غير وجهه المألوف، مبني على قلب طرفي الصّورة، فيما يسمّى التّشبيه المقلوب، أو ما سماه ابن جني " غلبة الفروع على الأصول "، وعده من فصول العربية الطريفة[1]، وهو " الطرد والعكس " بعبارة ابن الأثير[2].

مظهر آخر من مظاهر التصرّف والتّفكيك، ثمّ إعادة الترتيب الذي يمارسه المتنبّي على مستوى اللّغة القياسية. ففِرنْد السّيف يشبه فرنده هو لا عكس، فالمشبّه هنا هو السّيف والمشبّه به هو الشّاعر، فهو المرجع أو المُحال إليه. وإمعانا في هذا المعنى أضاف إلى القلب التّقديم، فقدّم المشبّه به (فرندي) الذي هو في الأصل المشبه، فاجتمع مع قلب طرفي الصّورة قلب التّركيب الإسنادي " كفرندي فرند سيفي "، " مسند /خبر، مسند إليه/مبتدأ ".

وأحيانا يبلغ التكثيف البياني في المطلع عند الشعراء العباسيين درجة يتشبع فيها الشطران بالصور، ويصبح المستمع أمام لوحة بصرية مشبعة بالألوان والظلال، يقول ابن الرومي:

أَجْنَتْ لَكَ الوَصْلَ أَغْصَانٌ وَكُثْبَانُ فِيهِنَّ نَوْعَانِ تُفَّاحٌ وَرُمَّانُ[3]

ففي هذا المطلع تتوارد خمس استعارات: إذ استعار الشاعر الأغصان للقدود، والكثبان للأعجاز، والتفاح للخدود، والرمان للنهود، إضافة إلى استعارة الجني للوصل. وإذا كان لا بأس من الصورة من حيث المبدأ، بل ذلك هو المطلوب من حيث كان الشعر أساسا تصويرا وتخييلا، ومن حيث كانت الاستعارات من أرقى أدوات الخيال، فإن الاعتراض قد يُطرح من حيث كثرة هذه الصور وتواليها، وورودها متراكبة بعضها فوق بعض، وهو ما يُسْلم إلى الغموض، وإلى غلبة المستعار منه على المستعار له في ذهن المستمع وخياله.

فالمجاز إنما يحسن إذا اكتنفته وجوه من التعبيرات الحقيقية تخفف من غُلَوائه، وتكون كالخلفية، في حين تكون المجازات كالبؤرة. لاسيما أن غالب الصور في هذا البيت من جنس واحد وهو الاستعارة التصريحية، ويهيمن عليها حقل دلالي يتصل بالفواكه التي هي من

[1] ابن جني: الخصائص، مصدر سابق، ص. 243.

[2] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ج.1، ص. 403.

[3] ابن الرومي: الديوان، تحقيق: عبد الأمير علي مهنا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط.2، 1998م، ج.6، ص. 173.

جملة الطعام الذي اشتهر ابن الرومي بنهمه وشرهه إليه، ووصفه لصنوف مختلفة منه في شعره، حتى غدا جزء كبير من شعره وصفةَ تحضير حقيقية لعدد من المآكل، وصورة واضحة لـ(المطبخ العباسي). ولعل هذا ما جعل أبا بكر الصولي يقول: – وقد ذكروا عنده هذه القصيدة – "هذه دار البطيخ، فاقرءوا تشبيهاتها تعلموا ذلك! فضحك جميع من حضر"[1].

وما أشبه هذا التركيب التصويري المستثقل بقول الوأواء الدمشقي:

وأَمطرتْ لؤلؤًا مِنْ نَرْجِسٍ وسَقَتْ   ورْدا وعضّت على العُنَّابِ بالبرَدِ

لكن الأمر هناك أشد، لكون هذا التحشيد البياني واقعا في المطلع، وهو ما يؤكد تعمد شعراء هذا العهد افتتاح قصائدهم بمطالع صادمة.

وللربيعيات والزهريات في شعر هؤلاء مجال ذو سعة للتصوير، ولعل رائية أبي تمام تحل في الصدر من ذلك. ففي مطلعها يتراءى الدهر في حواشيه الرقيقة، وهي تتمرمر، والثرى يخرج حليا من نبات يتكسر لرطوبته:

رَقّتْ حَوَاشِي الدَّهْرِ فَهْيِ تَمَرْمَرُ   وَغَدَا الثَّرَى فِي حَلْيِهِ يتكسَّرُ[2]

واستعارة رقة الحواشي للدهر مظهر من مظاهر غضارة العيش، التي غرق فيها المجتمع العباسي، وانعكاس من ذلك على التصوير الفني في الشعر. فالدهر عند شعراء العربية في العادة هو مرادف القسوة والمصيبة، وربما أذكَر هذا بقوله في المدح:

رَقيقِ حَواشي الحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ   بكفَّيكَ ما مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدُ[3].

فالتقليد الغالب في وصف الحِلم عند فحول الجاهلية، ومن جرى مجراهم من الشعراء الإسلاميين، هو تمثيله بالجبال كقول الفرزدق:

أَحْلَامُنَا تَزِنُ الجِبَالَ رَزَانَةً   وَتَخَالُنَا جِنًّا إِذَا مَا نَجْهَلُ[1].

---

[1] الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، مصدر سابق: ج.1، ص.330.

[2] الديوان بشرح الخطيب التبريزي، مصدر سابق، ج.2، ص. 191.

[3] السابق، ج.2، ص. 88.

وفي تصوير أبي تمام لمباهج الربيع، حيوية وحركية امتازت بها تلك الطائفة من الشعراء، الذين تَشَكّل من مجمل خصائص شعرهم المذهب الشامي[2]، ومنهم معاصره البحتري الذي يُشْكل أحيانا تمييز أسلوبه عن أسلوب أبي تمام في هذه المعاني وصياغتها، كما في قوله:

أَتَاكَ الرَّبِيعُ الطْلقُ يَخْتالُ ضَاحِكًا   مِنَ الحُسْنِ حَتَّى كَادَ أنْ يَتَكَلَّمَا[3]

ولا يبعد عنه ابن المعتز في قوله:

أَتَاكَ الرَّبِيعُ بِطِيبِ البُكَرْ   وَرَقَّ عَلَى الجِسْرِ بَرْدُ السَّحَرْ[4]

فالتطابق ظاهر حتى في استخدام الفعل " أتى "، وإسنادِه إلى ضمير المخاطب المفرد. وفي استخدام الفعل " أتى " دون " جاء " نكتة لطيفة، أشار إليها الدكتور فاضل صالح السامرائي بعد استقراء لمواضع ورودهما في القرآن الكريم، فاستبان له " أن القرآن الكريم، يستعمل المجيء لما فيه صعوبة ومشقة، أو لما هو صعب وأشقّ مما تستعمل له (أتى) "[5].

واستشهد لذلك بآيات مما ورد فيها المجيء، وبعض مشتقاته منها قوله تعالى :﴿ فإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التنُورُ ﴾ [المؤمنون، الآية:26]، ﴿ وَجَاءَتْ سَكْرَةُ المَوتِ بالحَقِ ﴾ [ق، الآية: 19]، ﴿ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا ﴾ [الكهف، الآية 71].

ويتضح الفرق مع الآيات التي وقع فيه التكرار، وكان الاختلاف باللفظين السابقين كقوله تعالى: ﴿ فَلَما جَاءَها نُودِيَ ... ﴾ [النمل، الآية: 8]، وقوله:﴿ فَلَما أَتَاهَا نُودِيَ ...﴾ [القصص، الآية 30]، فيفسر ذلك بقوله:" ... ذلك أن ما قطعه موسى على نفسه في النمل أصعب مما في القصص، فقد قطع في النمل على نفسه أن يأتيهم بخبر أو شهاب قبَس، في حين ترجى ذلك في القصص. والقطع أشق وأصعب من الترجي. وأنه قطع في

---

[1] الفرزدق: الديوان، دار بيروت، بيروت، لبنان، 1984م، ح.2، ص. 157.

[2] عمر فرّوخ: تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.7، 2006م، ج.2، ص.42.

[3] البحتري: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 147.

[4] ابن المعتز: الديوان، صنعة أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق: يونس أحمد السامرائي، عالم الكتب، بيروت، ط. 1، 1997م، ص. 126.

[5] فاضل صالح السامرائي: لمسات بيانية في نصوص من التنزيل، دار عمار، عمّان، ط.5، 2009م، ص.91.

النمل، أن يأتيهم بشهاب قبس، أي بشعلة من النار ساطعة مقبوسة من النار التي رآها في حين أنه ترجى في القصص أن يأتيهم بجمرة من النار، والأولى أصعب، ثم إن المهمة التي ستوكل إليه في النمل، أصعب وأشق مما في القصص، فإنه طُلب إليه في النمل، أن يبلغ فرعون وقومه رسالة ربه، في حين طُلب إليه في القصص، أن يبلغ فرعون وملأه، وتبليغ القوم أوسع وأصعب من تبليغ الملإ ... "[1].

وفعلا فقد أشار الراغب الأصفهاني إلى أن الإتيان " مجيء بسهولة، ومنه قيل للسيل المارّ على وجهه: أَتِيٌّ وأَتاوِيٌّ ... "[2].

ولم يقصّر المتنبي عن متقدمي هذا العصر في وصف سحر الربيع، بل ربما كانت نونيته في وصف شِعب بوّان اللوحةَ الفنية الخالدة ضمن الربيعيات. ويبدو أن الشاعر جمع كل طاقته الشعرية في سبيل إخراجها ذلك المخرج العبقري.

مَغَانِي الشِّعْبِ طِيبًا فِي المَغَانِي بِمَنْزِلَةِ الرَّبِيعِ مِنَ الزَّمَانِ[3]

فالصّورة الشّعرية تبرز بوصفها العنصر الأساسي في بنية هذا المطلع، وطرفا هذه الصّورة هما الحيّز المكاني والبعد الزّمني، (فشِعْب بوّان) قياسا بغيره من الأمكنة هو بمنزلة (الرّبيع) قياسا بغيره من فصول السّنة. المكان هنا يعانق الزّمان، والزّمان هو المرجع أو موضع الإحالة بالنّسبة إلى المكان، باعتبار الأوّل مشبّها به والثاني مشبّها.

والزّمان – كما هو معلوم – حركة وانتقال، والمكان ثبات واستقرار (المكان= السّكون / الزّمان= الحركة)، فكأنّها محاولة لإيقاع الزّمن المتحوّل في أسر المكان الثابت. ولن يكون هذا عجيبا من المتنبّي الذي يريد أن يبلغ من الزّمن ما لا يبلغه هو من نفسه.

أُرِيدُ مِنْ زَمَنِي ذَا أَنْ يُبَلِّغَنِي مَا لَيْسَ يَبْلُغُهُ في نَفْسِهِ الزَّمَنُ[4]

---

[1] السابق، ص.97 – 98.

[2] الراغب الأصفهاني: مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: مصطفى بن العدوي، مكتبة فياض، المنصورة، مصر، 2009م، ص.29.

[3] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.4، ص. 252.

[4] السابق، ج.4، ص. 234. وفي رواية " ... من نفسه ".

غير أنّ استعانة المتنبّي على الزّمان بالمكان ليست حلفا مقدّسا، بل هي خطّة آنية ظرفية، لا تدلّ على أنّه راضٍ عن المكان، فهو حرب عليهما معا. حتّى لو برز إليه الزّمان في هيئة شخص لقتله.

وَلَوْ بَرَزَ الزَّمَانُ إِلَيَّ شَخْصًا لَخَضَّبَ شَعْرَ مَفْرِقِهِ حُسَامِي[1]

وأمّا المكان فعدّو له أيضا لأنّ المكان هو الإقامة والسّكون، وهو لا يستريح إلاّ بالسّفر والحركة.

ذَرَانِي وَالفَلاَةَ بِلاَ دَلِيـلٍ وَوَجْهِيَ وَالهَجِيرَ بِلاَ لِثَامِ[2]

فَإِنِّي أَسْتَرِيحُ بِذِي وَهَذَا وَأَتْعَبُ بِالإِنَاخَةِ وَالمُقَامِ

وما الفلاة إلاّ المرادف المنظور للزّمان، فكلاهما فضاء متّسع لا يُعرف أوّله من آخره، حتّى الوطن استغنى عنه المتنبّي لأنّه مكان.

غَنِيٌّ عَنِ الأَوْطَانِ لاَ يَسْتَفِزُّنِي إِلَى بَلَد سَافَرْتُ عَنْهُ إِيَّابُ[3]

كره المتنبّي إذاً في المكان الثباتَ والاستقرار، ونافس الزّمان على الحركة والتنقّل، ورآه نظيرا له فيهما. حتّى سعى إلى تقييده بالمكان في الصّورة البيانية التي يشتمل عليها المطلع.

يحلّل الدكتور أحمد طعمة حلبي جمال التصوير في هذا المطلع بقوله :" ... بدايةً يماثل بين المنازل – منازل الشِعب – وفصل الربيع، وهذه المماثلة كافية لأن تضع المتلقي في جو هذا الجمال الذي يتمتع به هذا الشعب. فكما أن الربيع يتفوق على غيره من فصول السنة بالمناظر الخلابة والأجواء البهيجة، كذلك هي حال هذا الشعب، فهو متفوق على غيره من المنازل بجماله الأخاذ ومناظره التي تبهر العيون وتبهج النفوس "[4].

---

[1] الديوان، مصدر سابق، ج.4، ص. 45.

[2] الساق، ج.4، ص. 143.

[3] الساق، ج.1، ص.191.

[4] أحمد طعمة حلبي: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي، وزارة الثقافة، دمشق، 2006م، ص.84.

وكثرة تصوير جمال الربيع في الشعر العباسي، من أوجه التحول التي شهدتها بيئة هذا الشعر، بما في ذلك البيئة الطبيعية. فقد ترعرع شعراء هذا المنزع في حواضر وأرياف لم يقدّر للشعراء السابقين أن يسكونها، أو على الأقل لم يُكتب لمن زارها منهم الاستقرار أمدا يسمح له بتأمل جماليات هذا الفصل.

وكما ظهر هذا التحول في وصف جماليات البيئة الجديدة، ظهر في وصف جماليات المرأة، التي تظهر صورتها النمطية في مظهر مهاة أو ظبية، تجوب الفيافي، مُقتاتة مما تخرجه من نبات. ولكنه لم يكن تحولا سلسلا سهلا، بل كان في صحبته تأزم ظاهر، انتهى إلى يكون هو والتحول شيئا واحدا.

لذلك حين انتقل علي بن الجَهْم من البادية إلى الحاضرة، نقل معه تلك الصورة: صورة المهاة المشيرة إلى المرأة الجميلة. غير أنها الآن لا ترتع في الصحراء بين الكثبان، بل تتجول بين معالم المدنية الصاخبة، يقول:

عُيُونُ المَهَا بَيْنَ الرُّصَافة وَالجِسْرِ جَلَبْنَ الهَوَى مِنْ حَيْثُ أَدْرِي وَلَا أَدْرِي[1]

ففي هذا المطلع الذي هو من الشهرة بمكان، يبرز التناقض بين الصورة البدوية النمطية في تشبيه المرأة بالمهاة، وألفاظ المدَنية:(الرصافة، الجسر). وهو التناقض نفسه بين انشداد الشاعر العباسي إلى الموروث الفني من جهة، ومحاولة التفلت منه من جهة أخرى.

تناقض يبلغ من الشدة والتأزم درجة توليد مشاهد كرنفالية في الذهن، فمنظر المهاة وهي بين الرصافة والجسر – إذا وضعناه في صورة مشهدية – يستحضر إلى الذهن تلك الفصول من المعارض الترفيهية (الكرنفال، أو السرك)، حيث تُستجلب حيوانات وكائنات نادرة لعرضها في أماكن ليست بيئتها في الأصل. وطباق السلب " أدري، ولا أدري " دليل لفظي ومعنوي على شدة اصطخاب الشعور بالتحول المؤلم، والتناقض الصارخ في نفس ابن الجهْم، وترجمةٌ بديعية للحيرة التي تموج في وجدانه.

[1] علي بن الجهم: الديوان، خليل مردم بك، دار صادر بيروت، لبنان، ط.3، 1996م، ص. 135.

وربما كان من هذا السياق، القصة التي رواها محيي الدين بن عربي – إن صحت – في محاضرة الأبرار، عن أول لقاء بين علي بن الجهم وممدوحه الخليفة المتوكل، وكانت ثمرته القصيدة التي منها المطلع، قال :" حكى لنا بعض الأدباء، عن ابن الجهم، وكان بدويا جافيا، لما قدم على المتوكل، وأنشده يمدحه بقصيدته التي يقول فيها يخاطب الخليفة:

أَنْتَ كَالكَلْبِ فِي حِفَاظِكَ للوُدِّ وَكَالتَّيْسِ فِي قِرَاعِ الخُطُوبِ

أَنْتَ كَالدَّلْوِ لَا عَدِمْنَاكَ دَلْـوًا مِنْ كِبَارِ الدِّلَا كَثِيرَ الذَّنُوبِ

فعرف المتوكل قوته ورقة مقصده وخشونة لفظه، وعرف أنه ما رأى سوى ما شبهه به لعدم المخالطة وملازمة البادية، فأمر له بدار حسنة على شاطئ دجلة فيها بستان حسن يتخلله نسيم لطيف يغذي الأرواح، والجسر قريب منه، وأمر بالغذاء اللطيف أن يُتعاهد به، وكان يركب في أكثر الأوقات فيخرج إلى محلات بغداد فيرى حركة الناس ولطافة الحضر ويرجع إلى بيته، فأقام ستة أشهر على ذلك والأدباء والفضلاء يتعاهدون مجالسته ومحاضرته، فاستدعاه الخليفة بعد هذه المدة، لينشده، فحضر، وأنشد:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

فقال المتوكل: لقد خشيت عليه أن يذوب رقة ولطافة "[1].

وتشكيل الصورة من الأشتات المتناقضة، طريقة لا يعزّ وجودها في شعر المحدثين، ومطالعهم تحديدا. ففي قول المتنبي:

فِي الخَدِّ أَنْ عَزَمَ الخَلِيطُ رَحِيلَا مَطَرٌ تَزِيدُ بِهِ الخُدُودُ مُحُولَا[2]

تعبير عن الدمع في غزارته بالمطر، غير أنه مطر لا يؤدي إلى الخصب، بل نتيجته ازدياد المَحْل، أي شحوب الخدود وذهاب نضرتها. تناقض بين السبب والمسبَّب، وتعمّل فني في استغلال طاقة المتناقضات في صدم المتلقي، ووضعه أمام مركب تصويري غير مألوف.

---

[1] محيي الدين بن عربي: محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار، دار صادر، بيروت،ط.2، 2005م، ج.2ص.8.

[2] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، 3، ص. 232.

وفي كثير من الأحيان يستخدم أولئك الشعراء الأنماط التصويرية التقليدية، ومع ذلك لا تكون خالية من شحن عاطفي خاص باهتماماتهم وقضايا عصرهم، وما استجد فيه من أفكار وهواجس وأدواء.

فما من جديد من حيث بناء الصورة في قول المتنبي:

بِأَبِي الشُّمُوسُ الجَانِحَاتُ غَوَارِبَا اللاَّبِسَاتُ مِنَ الحَرِيرِ جَلاَبِبَا[1]

ومع ذلك كان حضور الصورة في هذا المطلع قويا. فهؤلاء النسوة اللائي يهون على الشاعر افتداؤهنّ بأبيه بمنزلة الشموس في الجمال من جهة، وفي الرفعة والبعد عن المتناوَل من جهة أخرى. فهذه الاستعارة التصريحية حسب مسمّيات البلاغيين دليل على الإعجاب من جهة الجمال، وعلى اليأس من جهة البعد والعلوّ، هذا اليأس يُذكي نارَه جنوحُهنّ بعيدا كما تبتعد الشّمس عند الغروب.

وفي الاستعارة ترشيح، وتجريد في الوقت نفسه. إذ جمعت بين أحد ملائمات المشبّه به " الشمس " وهو " غواربا "، وأحد ملائمات المشبه " النّساء " وهو " اللاّبسات جلاببا " وهذا ما يجعلها استعارة مطلقة[2]، والتّرشيح يُثبت المشبّه به وينفي المشبّه، ولكن التجريد أيضا يُثبت المشبّه وينفي المشبّه به، فكلّ واحد منهما موجود بذاته منفي بوجود الآخرِ، وبناء على ذلك تنتفي الشمس بوجود النّساء والعكس، ولكنّه انتفاء قائم على التماهي ووحدة وجود بينهما، فالنّساء الجميلات هنّ الشّمس نفسها. وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ من نفي كلّ عَرَض يفرّق بينهما.

غير أنّ الشّمس هي كذلك الحقيقة المنشودة في كلّ زمان ومكان، وكما أنّ أولئك النّساء الجميلات باقيات على حسنهنّ، الذي لا يمكن أن يُنكر حتّى وهنّ في جلابيبهنّ الحريرية، فكذلك الحقيقة الخالدة لا يمكن أن تنطمس، أو تشتبه بما يلابسها أحيانا من عوالق الزيف والباطل.

---

[1] السابق، ج.1، ص. 122.

[2] الترشيح في الاستعارة هو ذكر أحد ملائمات المشبه به، والتجريد ذكر أحد ملائمات المشبه، والإطلاق خلوّها من ملائماتهما.كما يكون الإطلاق باجتماع الترشيح والتجريد. ينظر: البلاغة الواضحة لعلي الجارم ومصطفى أمين، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، د.ت. ص. 90-91.

وإذا كانت استعارة الشّمس للمرأة الحسناء أمرا مألوفا، وصورة تقليدية في الغزل، فالمستجِدّ هنا هو قصد التجدّد، ومعاودة أولئك النّسوة للرّجوع تارة أخرى، كما أنّ الشّمس لا تغرب إلاّ ريثما تشرق من جديد. والبنية الصّرفية في المطلع لا تتخلّف عن البناء العامّ، فجمع المؤنّث السّالم (الجانحات، اللاّبسات) إشارة إلى تمنّي سلامتهنّ بعد الفراق، خصوصا إذا ربطنا هذه الإشارة بالباء المتعلّقة بفعل التفدية المحذوف في أوّل البيت " بأبي ". فهو يفديهنّ بأبيه وقاية لهنّ من المكروه والسّوء، فصيغة جمع المؤنّث السّالم تتواصل في البيت اللاّحق:

المُنْهِبَاتُ عُقُولَنَا وَقُلُوبَنَا وَجَنَاتِهِنَّ النَّاهَبَاتِ النَّاهِبَا

وقد لا يذهب بعض الشعراء العباسيين في الخروج عن مألوف العادة عند فحول الشعراء السابقين ذهابا بعيدا، فإذا أحس أحدهم بخروجه عن ذلك المألوف، مال إلى استغلال الصورة للتقليل من حدة ذلك الخروج أو لتعليله. ففي قول ابن المعتز:

طَالَ النَّهَارُ، فَأَيْنَ اللَّيْلُ وَالسَّهَرُ إنِّي لِبَدرِي وَبَدرِ اللَّيْلِ مُنْتظِرُ [1]

عدول عن مذاهب الشعراء القدماء في تعبيرهم عن الليل، إذ كانت العادة في بلاغة الشعر العربي القديم، ومواضعاته الراسخة، وتقاليده المتوارثة في الموضوعات والمعاني، أنّ الليل هو باعث الشكوى في نفوس الشعراء، وحاملهم على الضجر، والتشوف إلى الصبح، الذي يبلغ التأزم النفسي عندهم إلى أن يتخذوه ملاذا يستنصرونه على نقيضه الليل. منذ أن سن لهم ذلك الملك الضلّيل امرؤ القيس، صاحب الأوليات والسوابق في فن الشعر:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِـــــي [2]

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِـــهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بكَلْكَـــلِ

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِ بِصُبْحٍ وَمَا الإصْبَاحُ مِنْكَ بَأَمْثَلِ

---

[1] ابن المعتز: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 310.

[2] امرؤ القيس: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت. ص. 48-49.

بل صار تشكيهم إياه معنى مضافا أحيانا إلى المطالع، كما فعل النابغة الذبياني في مطلع له مشهور:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيمَةَ نَاصِبِ وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ[1]

حتى أحمد شوقي في العصر الحديث، انضم إلى الثائرين على الليل المتبرمين منه، مشتقا له من اسم النابغة نعتا نسَبيا مستخدما معنى بيت الشاعر السابق:

ونابغيٍّ كَأَنَّ الحَشْرَ آخِرُهُ تُمِيتُنَا فِيهِ ذِكْرَاكُمْ وَتُحْيِينَا[2]

وكأنما أحس ابن المعتز بذلك، فحاول تسويغ ضجره من النهار وترقبه الليل برجاء نوم الرقيب كما في البيت التالي:

يَا طُولَ شَوقِي إِلَى نَوْمِ الرَّقِيبِ وَقَدْ خَلَا حَبِيبِيَ لِي حَتَّى بَدَا السَّحَرُ.

وإذا وجد هؤلاء الشعراء فرصة للتهويل في الصورة اغتنموها، فأخرجوا معانيهم في صور توحي إلى المستمع بكل ما من شأنه أن يهوّل عليه ويشدهَه، يقول المتنبي:

لِجِنِّيَّةٍ أَمْ غَادَةٍ رُفِعَ السَّجْفُ لِوَحْشِيَّةٍ لاَ مَا لِوَحْشِيَّةٍ شَنْفُ[3]

فهذه المرأة في حسنها المتفرد، وجمالها الباهر جنيّة. واستعارة " الجنية " للمرأة الجميلة يذكر ببحث البلاغيين في تشبيه طلع شجرة الزقوم برؤوس الشياطين في قوله تعالى ﴿ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ﴾ [الصافات، الآية 65] عند من ذهب إلى أن الشياطين في الآية مقصود به مَرَدة الجن، فكيف يستقيم التشبيه بشيء غير مرئي، مع أن الأصل في التشبيه – ومثله الاستعارة– تقريب الصورة إلى الذهن، وهو ما يقتضي وقوع المشبه به تحت متناول إحدى الحواس على الأقل.

---

[1] النابغة الذبياني: الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت. ص. 9.

[2] أحمد شوقي: الشوقيات، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ت. ج.2، ص. 107.

[3] الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص. 282.

يعلق صاحب البحر المحيط في التفسير وهو يفسر الآية السابقة :" ... شبه بما اشتهر في النفوس من كراهة رؤوس الشياطين وقبحها، وإن كانت غير مرئية، ولذلك يصورون الشيطان في أقبح الصور. وإذا رأوا أشعث منتفش الشعر قالوا: كأنه وجه شيطان، وكأن رأسه رأس شيطان ... "[1].

ولهذا المذهب في التصوير، نماذج وشواهد من كلام العرب. من ذلك قول امرئ القيس:

أَيَقْتُلُنِي وَالمَشْرَفِيُّ مُضَاجِعِي وَمَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كَأَنْيَابِ أَغْوَالِ[2]

فهو يشبّه النبال بأنياب الأغوال التي لم يسبق لأحد أن رآها، اطمئنانا إلى ما استقر في النفس البشرية وخيّم على أحاسيسها، من جوّ يُشيع الرهبة في النفس عند ذكر هذا اللفظ.

كما أن البيت مشبع بعنصر الحركة النّاجمة عن أسلوب الحوار والجدل المبني على سؤال في الصدر: " لجنّية أم غادة...؟ "، وإجابة عنه في أوّل العجز: " لوحشية..."[3]، ثم الاعتراض على الإجابة بالنّفي "...لا... "، وتقديم حجّة الاعتراض: " ما لجنّية شنف ".

إنّ تقطيع البيت إلى هذه العبارات الحوارية المتتابعة والسّريعة يوحي بتقطعٍ وبَلْبَلَة في سيرورة التفكير عند الشاعر من ناحية، وبتوتّر في إحساسه من ناحية أخرى، إلى جانب ما أضفاه من حركية. وذلك كلّه منسجم مع الاندهاش والمبالغة في تعظيم هذا الحسن الذي يملك العيون والقلوب ويحيّر العقول.

وكما أحسن الشعراء العباسيون في وضع يد المتلقي على مكامن الجمال في الربيعيات والغزليات ابتداء بالمطلع، فعلوا ذلك في توجيه حسه إلى مواطن القبح والبشاعة في الهجائيات. فابن الرومي في قوله:

---

[1] أبو حيان الأندلسي الغرناطي: البحر المحيط في التفسير، دار الفكر، بيروت، 2005م، ج.9، ص.107.

[2] الديوان، مصدر سابق. 142

[3] يحتمل قوله :" لوحشية " أن يكون استفهاما كالأول، ويحتمل أن يكون جوابا لنفسه، أي بل لوحشية، ينظر: العرف الطيب، مرجع سابق، ج.1، ص. 237.

لِلْحُرَيْثِيِّ أَبِي بَكْرٍ غَبَبْ   وَلَهُ قَرْنَانِ أَيْضًا وَذَنَبْ[1]

يتجاوز بالصورة هنا الشعريةَ بمفهومها المعجمي، ليشرف بالمستمع على منظر صورة كاريكاتورية حقيقية، يكون للبصر منها حظ أوفر من الأذن في القدرة على وضع المتلقي أمام المشهد، ونقل موقف الشاعر من هذا المهجوّ، وما بلغته صورته من المسخ والتشويه في خياله.

ولئن كان ابن الرومي أحد أشهر الشعراء العرب المكثرين في فن الهجاء، لقد كان من أشدهم – إن لم يكن أشدهم – إيغالا في معانيه، وإغرابا في صوره، حتى أشبه تصويره طرائق رسامي الكاريكاتور في العصر الحديث، " ... فقد أعده مزاجه الحادّ وقدرته البارعة في لمح الدقائق والعيوب الجسمانية لضرب من الهجاء يمكن أن نسميه " الهجاء الساخر " إذ كان يعبث بمَهجوّيه عبثا لاذعا يشبه عبث أصحاب (الصور الكاريكاتورية)، فهو يقف عند نواحي الضعف ويُكبّرها ويظهرها في أوسع صورة لها، حتى ليثير الضحك والإشفاق على من يتناوله منهم إذ يصنع بهم صنيع أصحاب (الصور الكاريكاتورية) فهم يضعون رأسا كبيرا على جسم صغير، أو يخالفون في أعضاء الجسم فيركّبونها عليه تارة بالطول وتارة بالعرض، وهو تركيب مضحك في كل صوره وهيئاته، وكذلك كان ابن الرومي يتناول من يهجوه فيشوهه تشويها غريبا، مستخدما ما يمتاز به من بعض النقائص الجسدية "[2].

ويطول الحديث في معرض التمثيل لهذه التقنية في شعر ابن الرومي، والتي يضع السامع أو قل المشاهد أمامها من أول بيت في القصيدة، من ذلك قوله في هجاء ذي اللحية الطويلة:

إن تطُلْ لحيةٌ عليك وتَعرُضْ   فالمَخالي معروفةٌ للحميرِ[3]

فهذه اللحية في طولها مخلاة على عِذارَي حمار، والفرق هو عدم جدواها في عدم اشتمالها على الشعير!:

---

[1] ابن الرومي: الديوان مصدر سابق، ج. 1، ص. 309.

[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص.212 – 213.

[3] ابن الرومي: الديوان مصدر سابق، ج.3، ص. 32.

عَلّقَ الله في عذاريك مِخـــلاةً ولكنها بغيرِ شعيرِ

وهذا المسلك في تنفير المستمعين من صورة المهجو منذ أول بيت في القصيدة، لا يترك مكانا للمقدمة الغزلية الطللية الحاملة لمعنى الحب والجمال، مع أن ابن الرومي يُقِرّ أنه يستغلها أحيانا في أهجيّاته تصيدا للأذان.

ألم ترَ أنني قبل الأهاجـــي أقدّمُ في أوائلها النسيبـــــا[1]

لِتخرق في المسامع ثم يتلو هجائي محرقا يكوي القلوبا

كصاعقة أتت في إثر غيث وضحك البيض تتبعه نحيبا

فهذه المقدمة ليست إلا وسيلة لجلب الأسماع، ونوعا من المفاجأة غير السارة، كمن تفاجئه صاعقة حارقة بينما كان يتمتع قبلها بغيث نافع.

وقد تأثر أبو الطيب المتنبي بهذا الاتجاه عند ابن الرومي، إذ لا تعوزه هذه "الكاريكاتورية " في كثير من الأحيان، ولا ذلك التصوير المحقر للمهجوّ. وربما لم تبلغ صورة مهجوّ في تاريخ الهجاء العربي ما بلغته صورة كافور الإخشيدي من مسخ وتشويه بـ"ريشة " المتنبي القاسية. والمعهود في غالب هجاء المتنبي أن يذهب في تحقير المهجوّ وتصغيره حتى يمسح كينونته الإنسانية مسحا، بل حتى ينفي وجوده المطلق. والمرجح أن ذلك هو الوجه المقابل لتضخم الأنا عند المتنبي، حتى لا يرى إلا أقزاما من حوله، أو لا يرى غيره البتة. وقد يعبّر عن هذا المعنى خير تعبير قوله في ابن كَرَوَّس وكان أعور:

فَيَا بْنَ كَرَوَّسٍ يَا نِصْفَ أَعْمَى وَإِنْ تَفْخَرْ فَيَا نِصْفَ البَصِيرِ[2]

فهذا الرجل لا هو مع العميان باعتبار عينه الصحيحة، ولا هو مع البصراء باعتبار عينه العوراء!.

---

[1] السابق، ج.1، ص. 380-381.

[2] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص. 144.

وفي الاتجاه المعاكس كثيرا ما يرد مطلع القصيدة العباسية خِلْوا من أي أداة تصويرية نمطية معروفة أو يكاد. ومع ذلك لا يكون مفتقرا للجذب والاستحواذ على حساسية المتلقي، ولعل أكثر ما يقع ذلك في مطالع الزهديات. يقول أبو العتاهية:

سَلامٌ عَلى أهْلِ القُبورِ الدَّوارِسِ   كأنَّهمُ لمْ يَجْلسوا في المَجالسِ[1]

فليس في البيت تصوير، إذا استثنينا العجز الذي ليس فيه من أدوات التصوير إلا حرف التشبيه " كَأَنَّ"، وواضح أنها لا تحمل هنا التشبيه بوظيفته التخييلية العالية، ومع ذلك يحس المستمع بالمعنى الذي أراد الشاعر إنهاءه إليه، ويعيش اللحظة الشعورية التي يزج به فيها. وربما كان غرض القصيدة العام وهو الزهد البديل الذي يعتاض به الشاعر عن الصورة أو الخيال لشد انتباه المتلقي وأسر شعوره.

والمعروف أن أبا العتاهية من الشعراء الذين يجتنبون التأنق في فنهم، ويسلكون ذلك الأسلوب المصطلح على تسميته بـ: " السهل الممتنع "، وهو الأسلوب الذي تتضمن الإشارةَ إليه إجابة أبي عمرو بن العلاء عن سؤال: " أي بيت تقوله العرب أشعر؟ فقال: البيت الذي إذا سمعه سامعه سوّلت له نفسه أن يقول مثله، ولأن يُخدَش أنفه بظفُر كلب أهون عليه من أن يقول مثله "[2].

تعبير طريف في قالب تصويري، يبيّن به أبو عمرو طبيعة هذا الأسلوب الجامع بين سهولة التلقي، وصعوبة الإبداع أو الإنشاء إلا على الموهوبين. وإنما تتأتى صعوبته من المجازفة بمحاولة منح التعبير الدارج خصيصة فنية، والارتقاء به من حضيض الشعبية إلى يفاع التعبير الفني، وهو ما يتطلب موهبة فنية أصيلة، ويمتنع إلا عن صاحب العبقرية الخلاقة. في حين أن الأسلوب المقابل القائم على التأنق والتصنع، لا يكلف صاحبه إلا الرجوعَ إلى الفحول من الشعراء أو النابهين من الكتّاب، والارتياضَ بآدابهم حتى تستقيم له طريقة النظم أو الإنشاء، ويتملّك ناصية البيان بما يجده مسبقا في تراث أولئك الأدباء الذين نهجوا له السبيل وأوضحوا له المحجة.

[1] أبو العتاهية: الديوان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004م، ص. 196.

[2] ابن عبد ربه: العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت،1983، ج.5، ص.325.

وقد نازع أبا العتاهية الشاعريةَ معاصرُه مسلمُ بن الوليد المعروف بصريع الغواني، عائبا عليه هذه الطريقة في النظم بقوله له :" والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك:

الحمد والنعمة لكْ والمُلك لا شريك لكْ

لَبَّيْكَ إنَّ المُلْكَ لَكْ

لقلتُ في اليوم عشرة آلاف بيت، ولكني أقول:

مُوفٍ على مُهَج في يوم ذي رَهَج كأنّه أجلٌ يسعى إلى أمـــــــلِ

ينال بالرفقِ ما يعيا الرجالُ بـــه كالموت مستعجِلا يأتي على مهَل

يكسو السيوفَ نفوسَ[1] الناكثين به ويجعل الهامَ تيجانَ القنا الذُّبُـــل

لله من هاشم في أرضه جبـــــل وأنت وابنك رُكنا ذلك الجبـــــل

فقال له أبو العتاهية:" قل مثل قولي: الحمد لله والنعمة لك، أقلْ مثل قولك: كأنه أجل يسعى إلى أمل"[2].

وردُّ أبي العتاهية في هذه المحاورة مقنع، وذو وجاهة بيّنة، ذلك أنه إذا كان هذا الأسلوب سهلا من جهة التلقي، فإنه ممتنع من جهة الإبداع، إلا عن الموهوبين ذوي القرائح، والمواهب الفذة. ولذلك لا يلزم منه أن صاحب الأسلوب المتصنع يسهل عليه النسج على منواله، وذلك راجع إلى كون الأساليب حصيلة استعدادات فطرية، وبنى ثقافية معقدة تتصل بشخصية المبدع نفسه، بل ربما كان صاحب السهل الممتنع أقدر على الإبداع بالأسلوب المتصنع من صاحب هذا الأسلوب على توخي السهولة. نظرا إلى كون السهل الممتنع أقرب إلى السجايا والطبائع، بخلاف الأسلوب المقابل الذي يمكن اكتسابه بالدربة والثقافة.

[1] في الديوان: دماء بدل نفوس

[2] الأصفهاني: الأغاني، مصدر سابق، ج.4، ص29-30.

ويبدو أن مغالاة المتأخرين في توخي فنون البديع، وخروجهم بذلك عن جمالية الطبع وأسر البديهة، جعل لهذا الأسلوب أنصارا يدعون إليه جهارا، كزين الدين بن عمر الوردي (ت. 749) في قوله:[1]

إذا أحببتَ نظْمَ الشعر فاخترْ لنظمك كل سهل ذي امتناع

غير أن إصرار بعض الشعراء على ركوب هذه الطريقة، وإطلاقهم العنان للارتجال، ورّطهم في استهلال قصائدهم بمطالع باردة في جمل نثرية جافة، ليس عليها ميسم الشعرية، إلا ما كان من وزن وقافية لا يقدران على سد ذلك العجز الفني في التصوير، وربما جنت تلك المطالع على ما بعدها من أبيات قد تفوقها شعرية، من ذلك قول أبي العتاهية نفسه:

مات والله سعيدُ بن وَهْبِ رحِم اللهُ سعيد بنَ وهبِ[2]

وعموما فإن الاستحواذ على المستمع، وقوة التأثير فيه، والقدرة على إحاطته بالجو النفسي الذي يريد الشاعر نقله إليه، وعلى تجسيد المعاني، بغير اللجوء إلى أدوات التصوير التقليدية، ميزة اتصف بها كثير من شعراء العصر العباسي كالبحتري في بعض أبيات سينيته، ومنها قوله في الجزء الذي يصف فيه الجدارية على إيوان الكسرى – وهو من أروع ما في القصيدة وأحفلها بخصيصة التجسيد – :

يغتلي فيهمُ ارتيابيَ حتى تتقرَّاهمُ يدايَ بلمس[3]

ومثله قول أبي الحسن الأنباري في تائيته التي مطلعها:

عُلُوٌّ في الحياة وفي المماتِ لحق تلك إحدى المعجزاتِ

---

[1] ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، مصدر سابق،ج.1، ص.57.

[2] أبو العتاهية: الديوان، مصدر سابق، ص. 67.

[3] البحتري: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 192.

فهذا البيت وبيت البحتري قبله، ليس فيه من تراكيب الصور التقليدية شيء ذو بال. اللهم إلا ما يمكن أن يُجرى كاستعارة في لفظ " عُلوّ "، وهو من المجازات الدارجة التي تنوسيت مجازيتها حتى اقتربت من الحقائق.

وهذا النوع من المجاز الذي ذهبت بمجازيته كثرة الاستعمال والشيوع، حتى أصبحت عبارته كأنها مواضعة أخرى على الحقيقة، أشار إليه الزمخشري وهو يشرح الصورة الواردة في قوله تعالى: ﴿ قَالُوا إِنَّكُمْ كُنْتُمْ تَأْتُونَنَا عَنِ اليَمِينِ ﴾ [الصافات، الآية 28]، فذكر أن (اليمين) " استعيرت لجهة الخير وجانبه، فقيل: أتاه عن اليمين، أي: من قبل الخير وناحيته، فصدّه عنه وأضله [...] فإن قلت: قولهم: أتاه من جهة الخير وناحيته، مجاز في نفسه، فكيف جُعلت اليمين مجازا عن المجاز؟ قلت: من المجاز ما غلب في الاستعمال حتى لحق بالحقائق، وهذا من ذاك ... "[1].

وقد ذهب إلى ذلك يحيى بن حمزة العلوي، بل زاد على الزمخشري الحالة المعاكسة، أي إمكان انتقال الحقيقة إلى ساحة المجاز، والسبيل إلى ذلك عنده هو أيضا كثرة الاستعمال أو قلته: فإذا قلّ استعمال اللفظ على الحقيقة كان ذلك عامل ندرة فيه يقوى مع الزمن، فيجعله يقع من الآذان ثم الأذهان موقع التعبيرات المستطرفة المستجدة، فيرتفع إلى درجة الأخيلة والمجازات، والعكس: إذا كثر استعماله على المجاز وشاع دورانه على الألسنة أخلقت ديباجته مع الأيام، وزال رونقه وبليت طرافته، ونزل إلى ساحة العبارات المستهلكة المأخوذة على أنها حقائق. ولم تعد طاقته المجازية واضحة إلا بكثير من التأمل والتعمّل في التفكير والتأصيل.

يقول مُعبّرا عن هذه الفكرة وممثّلا لها :" الحقيقة قد تكون مجازا، والمجاز قد يصير حقيقة، أما صيرورة الحقيقة مجازا فلأن الحقيقة إذا قلّ استعمالها صارت مجازا عرفيا. ومثاله إطلاق لفظ الدابة على الدودة والنملة، فإنه لما تعورف في إطلاقه على ذوات الأربع حتى

[1] الزمخشري: الكشاف، مصدر سابق، ج.4، ص.32.

صار حقيقة فيه فصار إطلاقه على النملة مجازا بالإضافة إلى الحقيقة العرفية وقد كانت حقيقته في أول وضعه على كل ما يدب من الحيوانات "[1].

والعكس، فيمكن أن ينتقل المجاز إلى دائرة الحقيقة، وذلك تبعا لكثرة استعماله وتوارده في الخطاب فـ " المجاز إذا كثر استعماله صار حقيقة عرفية. ومثاله قولنا الغائط، فإنه كان مجازا في قضاء الحاجة، وحقيقته المطمئن من الأرض ثم تعورف هذا المجاز وكثر حتى صار حقيقة سابقة للفهم "[2].

جدير بالذكر هنا، أن هذه الفكرة في تراثنا البلاغي تلتقي وأحدثَ ما يطرحه الدرس اللغوي الحديث في بحثه العلاقة بين الحقيقة والمجاز، فلا شك أن تلك الفكرة هي المضمون الصريح في عبارة ستيفن أولمان التي يلخص فيها اللغة بأنها " قاموس من المجازات التي فقدت مجازيتها بالتدريج"[3].

---

[1] يحيى بن حمزة العلوي، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط.1، 2002،ج.1،ص.54.

[2] السابق، الموضع نفسه.

[3] ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، دار غريب، القاهرة، 1997م، ص.93.

الفصــل الثانـــي

المستــوى الإفــرادي

الضمائر والمبهمات
التعريف والتنكير
ظواهر إفرادية أخرى

الضمائر والمبهمات

توجه الدرس التداولي (**pragmatique**) إلى دراسة تلك الألفاظ التي لا تكفي هي في ذاتها لتوضيح المقصود بها، بل تحتاج إلى السياق الذي قيلت فيه، ومرجع سابق (**référence**) تحيل إليه. ف:" في كل اللغات كلمات وتعبيرات تعتمد اعتمادا تاما على السياق الذي تستخدم فيه ولا يستطاع إنتاجها أو تفسيرها بمعزل عنه..."[1]. ومن تلك الألفاظ في العربية الضمير، والمبهم الذي يعنون به عادة اسم الإشارة[2]، والموصول[3].

وتأتي خصوصية هذا النوع من الأسماء في غموض دلالته على مسماه، إلا بقرائن مصاحبة له، كقرينة الخطاب والحضور في الضمير، والمشار إليه والصلة مع اسم الإشارة والموصول. وهذا بخلاف الاسم الظاهر الذي يعيّن مسماه بنفسه، من غير حاجة إلى قرينة خارجة عن ذاته.

وإذا كان الإبهام من العيوب التي لا ينبغي للشاعر تقصّده، فإنه لا بأس بنسبة من الغموض تشغل وجدان المتلقي، وتجعله يقترب من اللحظة الشعورية التي عاناها المبدع لحظة مخاض قصيدته. ذلك أن تعمّد الشاعر الوضوح في شعره، وتكلفه وسائلَ إيضاحه عمل مضاد للشعرية، ف" الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا بلا عمق، الشعر كذلك، نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا "[4].

وتحت مسمَّى الإبهام نفسه، بحث البلاغيون في بعض الآيات من القرآن الكريم، مبينين الأسباب الداعية إليه. ومنها:الاستغناء ببيانه في موضع آخر، كقوله: ﴿ صِرَاطَ الذينَ أَنْعَمْتَ عَلَيهِمْ ﴾[الفاتحة، الآية 6]، فإنه مبيّن في قوله: ﴿ مَعَ الذِينَ أَنْعَمَ اللهُ عَلَيهِمْ مِنَ النَّبِيئينَ وَالصِّدِّيقِينَ وَالشُّهَداءِ وَالصَّالِحِينَ﴾ [النساء: 69]. أن يتعين لاشتهاره، كقوله: ﴿وَقُلْنَا يا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الجَنَّةَ﴾[البقرة، الآية 35]، ولم يقل: " حوّاء " لأنه ليس له غيرها. ﴿أَلَمْ تَرَ إلى الذي حَاجَّ إِبْرَاهِيمَ فِي رَبِّهِ﴾ [البقرة، الآية 258] والمراد نمروذ لشهرة

---

[1] محمود نحلة: الاتجاه التداولي في البحث اللغوي المعاصر، ضمن كتاب في اللغة والأدب، تأليف مجموعة من الأساتذة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003م، ص.173.

[2] أبو العباس المبرد: المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، 2010م، ج.3، ص. 197.

[3] السابق، ج.3، ص. 197.

[4] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص. 124.

ذلك، لأنه المرسَل إليه ...قصدُ التستر عليه، ليكون أبلغ في استعطافه، نحو ﴿وَمِنَ النَّاسِ مَنْ يُعْجِبُكَ قَوْلُهُ فِي الحَيَاةِ الدُّنْيَا﴾ ... [البقرة، الآية 204] الآية، هو الأخنس بن شريق، وقد أسلم بعدُ وحسن إسلامه.ألاّ يكون في تعيينه كبير فائدة، نحو ﴿أو كالذي مَرَّ عَلى قَرْيةٍ﴾[البقرة: 205]، ﴿وَاسْأَلْهُمْ عَنِ القَرْيَةِ ﴾ [الأعراف: 163]. التنبيه على العموم، وأنه غير خاص، بخلاف ما لو عُيّن، نحو ﴿وَمَنْ يَخْرُجْ مِنْ بَيْتِهِ مُهَاجِرًا﴾ [النساء: 100]، تعظيمه بالوصف الكامل دون الاسم، نحو ﴿ لا يَأْتَلِ أُولُوا الفَضْلِ﴾،[النور: 22] ﴿وَالذِي جَاءَ بِالصِّدْقِ وَصَدَّقَ بِهِ﴾ [الزمر: 33] ﴿ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ ﴾ [التوبة: 40]، والمراد الصِّدِّيق في الكل، تحقيره بالوصف الناقص، نحو ﴿ إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الأَبْتَرُ﴾ [الكوثر: 3][1].

فإذا تقرر هذا بوصفه أمرا تدعو إليه حاجات في نفس المتكلم من جهة، وتقوم عليه طبيعة الفن نفسه من جهة أخرى، أمكن التساؤل عن المواضع التي تتحمل الغموض من القصيدة، وعمّ إذا كان المطلع مناسبا لذلك؟. لاسيما أنه مدخل القصيدة، وهو ما يجعله أحد أهم المرجعيات التي يُفزع إليها في محاولة فهم ما غمض من سائر الأبيات، ولا يكاد يسبقه من تلك المرجعيات إلا مناسبة القصيدة – إن وجدت – وعلى فرض وجودها فهي معطى غير نصي، وضميمة جزئية قد لا يكون لها أثر في المساعدة على كسر حدة الغموض في القصيدة وتقريبه إلى النسبة المقبولة. فإذا تراكب الغموض واشتد في المطلع لم يجد من السوابق النصية، والعتبات ما يعمل على فك طلاسمه والتقليل من معمّياته. بخلاف الأبيات اللاحقة التي يقوم هو مرجعية لها في ذلك.

والمؤكد أن الشعراء الذين خرجوا عن عمود الشعر العربي القائم – في جملة ما يقوم عليه – على الوضوح، لم يكونوا ينكصون عن الغموض في مطالع قصائدهم، حتى تلك المدائح التي كانوا يضربون بها أكباد الإبل إلى ممدوحيهم لكي يفوزوا بجوائزهم، وعلى رأسهم أبو تمام، الذي استهل إحدى مدائحه لعبد الله بن طاهر بقوله:

هُنَّ عَوَادِي يُوسُفٍ وصَواحبهْ فَعَزْمًا فَقِدْمًا أَدْرَكَ السؤلَ طَالِبُهْ[2]

---

[1] جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، مصدر سابق، ج.2، ص.377-378.

[2] أبو تمام: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 216.

وقد عاب على أبي تمام هذا البيتَ أبو سعيد الضرير وأبو العميثل الأعرابي، وكانا على خزانة الأدب لعبد الله بن طاهر بخراسان، وقالا له: لمَ لا تقول ما يُفهم؟ فقال: ولمَ لا تفهمان ما يقال؟[1].

وكذلك الآمدي نفسه، الذي جعل هذا المطلع من معايب الشاعر. وذهب يحلله مبينا سبب الطعن فيه، بما يعود أساسا إلى غموضه، فيقول :" إنما جعله رديئا قوله: " هنّ "، فابتدأ بالكناية عن النساء، ولم يَجرِ لهن ذكر بعد. ثم قال " عوادي يوسف "، ومعناه صوارف، يقال: عداني عنك كذا أي صرفني، أراد: هن صوارف يوسف، وصواحبه، وصوارف ههنا لفظة ليست قائمة بنفسها، لأنه يُحتاج أن يُعلم صوارفه عن ماذا ... "[2].

ولا يكتفي بتبيين مواضع الغموض وعناصره، بل يقترح بدائل ترجع كلها إلى محاولة تحقيق الوضوح، فيقول :" ... واللفظة القائمة بنفسها أن لو قال :" فواتن يوسف "، أو

"شواغف يوسف"، أو نحو ذلك. وكأنه أراد: صوارف يوسف عن تقاه، أو عن هداه. أو عن صميم عزمه حتى هم بالمعصية ... فتصير جملة معنى البيت: هن صوارف يوسف فاعزم، فقديما أدرك البعدَ طالبُه. وهذا كلام لا يلائم بعضه بعضا، ولا يتشابه. وإنما كانت ألفاظه ومعانيه تتشابه لو قال:

هنّ عوادِي يوسفٍ وصواحِبهْ   فلا يعدونّك مطلب أنت طالبُه

أو " فلا يعدونّك العزم فيما تطالبه " أي لا يتجاوزك ...[3].

إن ردّ أبي تمام على الرجلين، وإجابته الماكرة تؤكد ضرورة توفر شعرية تلقٍّ عند القارئ، إن لم يكن من المنطق أن تكون أساسا للمطالبة بضرورة لحاق القارئ بالشاعر في الشعرية، فإنها تصلح أساسا لمفهوم " الكفاءة الأدبية "، الذي نادى به" ... الناقد الأمريكي جوناثان كولر وحاول إشاعته كأساس لشعرية بنيوية ... فهو يحاول (قياسا) أن يوجد نظرية

---

[1] الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مصدر سابق، ج.2، ص.19.
[2] السابق، ص. 17.
[3] السابق، ص. 18.

للأدب تقوم مقام القدرة/الكفاءة عند تشومسكي بالنسبة للغة، وتكون الأدائية هي الأعمال الأدبية المختلفة التي لا يتسنى لها الظهور أو الفهم إلا إذا تمتع القارئ أو الناقد بالقدرة/الكفاءة الأدبية "[1].

كفاءة من ذلك القبيل كفيلة بإعانة القارئ على فك شفرة النص الشعري، وبدونها"...تتحول الأنواع الأدبية إلى طلاسم عند القارئ حتى لو كتبت بلغته الأم. فالقصيدة عند من لم يكتسب القدرة الأدبية تُرْبك القارئ ليس لأنه لا يفهم اللغة وإنما لأنه لا يدرك ولا يملك القدرة/الكفاءة الأدبية التي تساعده على قراءة القصيدة كـ " أدب "، أي هو لم يتمكن من " نحو" الأدب، النحو الذي يؤسس النظام الأدبي بنية ومعنى "[2].

وليس هذا ببعيد عن مفهوم السياق الذي يشكل أحد عناصر الحدث الاتصالي الستة عند جاكوبسون، ويقصد به " ... الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها، فتكشل خلفية للرسالة تمكّن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها... والمرء الذي لا يعرف الشعر النبطي مثلا لا يستطيع فهم قصيدة نبطية، حتى وإن استمع إليها ألف مرة، لأنه لا يملك (سياق) هذه القصيدة، وهو الشعر النبطي كتقليد أدبي متميز "[3].

ومنذ القديم لاحظ النقاد وشُرّاح الدواوين، ميل المتنبي إلى الإكثار من أسماء الإشارة تخصيصا، حتى لقد رصد القاضي الجرجاني توارد اسم الإشارة " ذا " عنده مجردا من " ها " التنبيه، بصرف النظر عن وجهة نظره في تضعيف ذلك الاستعمال، وإقصائه من أسلوبية الشعر، وعدِّه من التكلف يقول : " وهو أكثر الشعراء استعمالا لـ" ذا " التي هي للإشارة، وهي ضعيفة في صنعة الشعر، دالة على التكلف، وربما وافقت موضعا يليق بها، فاكتست قبولا..."[4]. يقول في مطلع إحدى مراثيه:

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص.208.
[2] السابق، الموضع نفسه.
[3] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مرجع سابق، ص.10.
[4] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، مصدر سابق، ص.88.

بِنَا مِنْكَ فَوْقَ الرَّمْلِ مَا بِكَ فِي الرَّمْلِ   وَهَذَا الذِي يُضْنِي كَذَاكَ الذِي يُبْلِي[1]

مطلع القصيدة التي رثى بها أبا الهيجاء، ولد صغير لسيف الدّولة. فيه توالي المبهمات من المشيرات " هذا، ذاك، "، والموصولات " ما " و" الذي" مكررا. إضافة إلى الضمائر البارزة " بنا، منك، بك، ذاك " والمستترة منها في " يضني، ويبلي ". لتستحضر في النفس الموت وغموض معناه ومآله:

تَخَالَفَ النَّاسُ حَتَّى لا اتِّفاقَ لَهُمْ   إلاّ على جَشَبٍ والخُلْفُ في الشَّجَــبِ[2]

فقيلَ تَخْلُصُ نفْسُ المرء ســالمةً   وقيل تَشرَك جسمَ المرء في العَطَـــبِ

لقد حذف الشّاعر المشار إليهما بعد ذكر اسمي الإشارة والتّقدير: " هذا الحزن "، "وذاك الموت". اسم الإشارة هنا هو الحاضر والمشار إليه هو الغائب، الحزن والموت غائبان بوصفهما دالّين، لكنّهما حاضران بالإشارة والوصف: الإشارة إليهما بهذا، وذاك، ووصفهما بالموصول "الذي"، فهو من باب إقامة الصّفة مقام الموصوف والاستغناء عن البدل (المشارإليه) بالمبدل منه (اسم الإشارة).

إذًا الدّلالة هنا بالتّبعية في الاتّجاهين التّابعية والمتبوعية، فالحزن (الغائب) المشار إليه بهذا تابع لاسم الإشارة (بدل منه)، وهو في الوقت نفسه متبوع بصفته " الذي يضني "، والموت أيضا الغائب بين " كذاك " و" الذي " تابع لذاك بالبدلية ومتبوع للذي بالوصفية.

الحزن والموت تابعان ومتبوعان في وقت واحد: يتبعان الإنسان في الحياة، ويتبعهما هو إلى الضنى ثمّ إلى البلى. غائبان بالذات حاضران بالمتبوع والتابع، وحاضران أيضا بحَدَثيهما " يضني " و" يبلي ".

وربما حملت اللياقة وأدب السياسة الشاعرَ على استخدام تلك الألفاظ المبهمة تحاشيا للحرج من التصريح بأسماء محارَم الملوك والأمراء وأزواجهم. فحين عزّى المتنبي عضد الدولة بعمته اكتفى بقوله:

---

[1] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.3، ص. 43.

[2] السابق، ج.1، ص. 95-96.

آخِرُ ما المَلْكُ مُعَزًّى بِهِ   هذا الذي أثَّرَ في قلبهِ[1]

فأشار بـ"هذا"، ولم يذكر أنها عمته فضلا على عدم ذكرها باسمها.

جدير بالذكر هنا أن للحديث عن نساء القصر آدابا يحسن بالشاعر الالتزام بها، وإلا وجد الرقيب له بالمرصاد. لذلك عِيب على المتنبي وصفه أمَّ سيف الدولة بالجمال، ووُصف بأنه مذهب " غير مختار "[2] وذلك حين قال في رثائها:

صلاةُ الله خالقِنا حَنوطٌ   على الوجْه المُكفَّن بالجمالِ[3]

على أن المتنبي تحاشى هذا المزلق في رثائه أختَ سيف الدولة الكبرى، فكنّى عن اسمها " خولة " بـ " فعلة " فقال:

كأنّ فعلةَ لم تملأ ركائبُها   ديار بكْرٍ ولم تَخلَعْ ولم تَهَبِ[4]

وتناسب الإشاريات والمضمرات والموصولات وما يتولد منها من غموضٍ الشعرَ الصوفي، فللشعراء المتصوفين تركيبات نحوية غريبة، وجمل استفهامية وحوارية، مادة السؤال والجواب فيها معًا الضمائر. ولهم تراكيب يستخدمون فيها تقنية التبديلات الموضعية بين هذه الألفاظ بما يناسب عقائد التماهي والحلول، ففي مطالع قصائد للحلاّج نجد قوله:

رأيتُ ربي بعينِ قلبي   فقلتُ: مَنْ أنت؟ قال: أنتَ[5]

وقوله:

أنا مَنْ أَهْوى ومَنْ أَهْوى أنا   نحن روحان حَلَلْنَا بَدَنا[6]

---

[1] الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 210.

[2] ابن وكيع: المنصف للسارق والمسروق منه، تحقيق عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط.1، 1994، ج.2، ص.821.

[3] الديوان، مصدر سابق، ج.3، ص. 12.

[4] السابق، ج.1، ص. 88.

[5] الحلاّج: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1998م، ص. 123.

[6] السابق، 158.

ويضعون هذه الضمائر في تركيبات نحوية شاذة أو نادرة، كإدخال أدوات النداء على الضمائر. والنداء أحد وجوه الخطاب الذي غالبا ما يتصدر الغزليات والصوفيات، مشحونا بالتودد والاستعطاف والاعتذار، كما في قوله:

إنّ كتابي – يا أنا – عن فرْط سُقمٍ وضَنَى[1]

وقد أشار الدكتور شوقي ضيف إلى العبارة الصوفية الطافحة بهذه التركيبات المعقدة التي تتداخل فيها الجوارّ والمجرورات والمبهمات. ويرجع سبب تأتّي تلك الصعوبات إلى عبارة المتصوفين من الشعراء بأن " ... اللغة لم تكن قد اتسعت بعدُ لأداء أفكارهم ومعانيهم"[2]. مؤكدا تأثر المتنبي بلغتهم، ذاهبا إلى أن ذلك سبب تعسّر التركيب في بعض شعره،"... فالمتنبي حين عدل بشعره إلى العبارة الصوفية كان قد أسلم هذا الشعر إلى صعوبات في التركيب "[3].

أما أوضح آثار لغة المتصوفة في شعر المتنبي فهي" ... كل ما يميز تعبير المتصوفة من انحرافات والتواءات كأن يُكثر من الضمائر أومن أسماء الإشارة أو من حروف النداء أو من التصغير فيبعث في التعبير حالا غريبة من التعقيد "[4].

ولكن بعض الشعراء يغالون في التعمية بمغالاتهم في توظيف هذه الألفاظ، إلى درجة التساؤل والدهشة ، كقول ديك الجن:

كأنها ما كأنه خلَلُ الخـــــلة وَقْفُ الهَلوك إذ بَغَما

روي أن دعبلا قال له حين أنشده شعره هذا:" أمسكْ فوالله ما ظننتك تتم البيت إلا وقد غُشي عليك أو تشكيت فكيك ولكأنك في جهنم تخاطب الزبانية أو تخبّطك الشيطان من المس "[5].

---

[1] السابق، ص. 156.
[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص. 318.
[3] السابق، الموضع نفسه.
[4] السابق، الموضع نفسه.
[5] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.1، ص.197.

والحق أن دعبلا لم يغلُ في رد فعله، وهو يستمع إلى هذا البيت الذي جمع كل ما تسْتَكّ منه المسامع، معاظلةً وسوء تركيب وإبهامَ إضمارٍ. ويحار الدارس ويدهش في بحثه عن العلة التي تحمل الشاعر أو المتكلم عموما على ركوب مثل هذه الأساليب. وقد يعييه الأمر وهو يقلب وجوه الفكر فيها، ويعرضها على أكثر مناهج الدراسة حداثة، وأطرفها مداخل، وأوسعها حيلة في التبرير والتعليل. ويتساءل إن كان الدافع إلى هذا التغريبِ في العبارة هو ميل الشاعر – والشاعر العباسي تحديدا – إلى تحقيق عنصر المفاجأة والتهويل على المتلقي، لاسيما إذا أوجس الشاعر في نفسه خيفة من متلق يرى فيه نديّة، فيحاول أن يبدره بما يردعه في مطلع القصيدة، كما هو موقف ديك الجن مع دعبل، وهو من هو شاعريةً ولدادة خصومة، وذلك ما فسر به ابن رشيق دافع صاحب البيت " الذي أراد أن يهوّل عليه ويقرع سمعه عسى أن يروعه ... "[1].

ومهما كان الدافع، فإن ابن رشيق لم يُخفِ استهجانه هذا البيت، فانتصر لموقف دعبل وبيّن وجوه القبح فيه، فقال:" ولعمري ما ظلمه دعبل ولقد أبعد مسافة الكلام وخالف العادة وهذا البيت قبيح من جهات: منها إضمار ما لم يُذكر قبلُ ولا جرت العادة بمثله فيعذر ولا كثر استعماله فيشتهر مع إحالة تشبيه على تشبيه وثقل تجانسه الذي هو حشو فارغ ولو طرح من البيت لكان أحزم واستدعى قافيته لا لشيء إلا لفساد المعنى واستحالة التشبيه "[2].

ويحاول أن يتصور المعنى، ليرى أي مناسبة بينه وبين ذلك التركيب اللفظي الغريب الذي سلكه إليه الشاعر فيقول:" ومعنى البيت أن عشيقته كأنها في جِيدها وعينها الغزال الذي كأنه بين نبات الخلة سوار الجارية الحسنة المشي المتهالكة فيه – وقيل الهلوك البغي الفاجرة – فما هذا كله؟ وأي شيء تحته؟ "[3].

---

[1] السايق، الموضع نفسه.

[2] السابق، الموضع نفسه.

[3] السابق، الموضع نفسه.

وقد ذكر ابن رشيق أن هذا البيت هو ابتداء قصيدة، ولكن لا يوجد في ديوان الشاعر شيء بعده، فهل السبب هو ذلك النقد القاسي الذي قذفه به دعبل، فسدّ شهيته عن إتمام القصيدة؟.

والإظهار الذي هو نقيض الإضمار يشارك أحيانا نقيضه في الدلالة على التفخيم والتعاظم، وللمتنبي في كليهما مضمار. فمن إظهاره في موضع الإضمار قوله:

مَلُومُكُمَا يَجلّ عَنِ المَلاَمِ   ووَقْعُ فَعَالِهِ فَوْقَ الكَلاَمِ[1]

فحديث المتنبّي عن نفسه هنا بالاسم الظاهر الذي يعود عليه ضمير الغائب المستتر في " يجلّ "، والبارز في " فعاله "، قد يبدو أنّه المقابل والنّظير للأنا المتكلّم الذي بلغ حدّ التضخّم في حديث الشّاعر عن ذاته. غير أنّ المتعمّق في هذه المسألة، يدرك أنّ التغييب (الحديث بضمير الغائب)، وهو الأصل للمُظهَر، هو الوجه الآخر لذلك الإحساس بالعظمة والتفرّد.

فملومكما اسم ظاهر حلّ محلّ ضمير المتكلّم (أنا)، والمضمرات إنّما تستخدم طلبا للإيجاز ودفعا للالتباس، يقول ابن يعيش :"وإنّما أُتي بالمضمرات لضرب من الإيجاز، واحترازا من الإلباس [كذا]. فأمّا الإيجاز فظاهر لأنّك تستغني بالحرف الواحد عن الاسم بكماله، فيكون ذلك الحرف كجزء من الاسم، وأمّا الإلباس فلأنّ الأسماء الظاهرة كثيرة الاشتراك..."[2].

والإيجاز ليس مطلوبا هنا، ولا هو مناسب لغرض التفخيم ومعنى التفرّد المقصود في هذا المطلع. فالتّفخيم زيادة في المعنى تقتضي زيادة في المبنى، كما أنّ الالتباس غير وارد بالنّسبة إلى رجل لا يرى له شبيها بين النّاس، حتّى في الصّفات والأسماء الظّاهرة التي يُفترض فيها الاشتراك والعموم. وهذا الشّعور بالتميّز بل التفوّق تنطق به أبيات كثيرة للشّاعر لعلّ أكثر تطرّفا قوله:

---

[1] الديوان، مصدر سابق، ج.4. ص. 142.

[2] ابن يعيش: شرح المفصّل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2001م، ج.2، ص. 292..

أَمِطْ عَنْكَ تَشْبِيهِي بِمَا وَكَأَنَّهُ فَمَا أَحَدٌ فَوْقِي وَلاَ أَحَدٌ مِثْلِي[1]

إلى جانب ذلك أضيف الاسم " ملوم " إلى ضمير الاثنين، والضّمير لا يصلح أن يكون مضافا. والإضافة في هذا الموضع لا تقف عند حدّ التّعريف الذي هو وظيفة نحوية (إذا كان المضاف إليه معرفة)، بل تتّصل بالوظيفة السّابقة وظيفة التّفخيم، فالمتنبّي ينبّه صاحبيه اللّذين يلومانه إلى كبَر الجرم الذي ارتكباه بلومهما من هو أجلّ من اللّوم، وأفعاله فوق كلام المعترضين والمعقّبين، فلزمتهما تبعات ذلك كما يلزم المضاف المضاف إليه.

[1] الديوان، مصدر سابق، ج.3، ص. 161.

التعريف والتنكير

إذا كان التوجه النفسي والفكري عند المتلقي أحد أهم مرجعيات التقديم والتأخير، فكذلك التعريف والتنكير. ولا يخفى ما بين هذين البابين من تداخل، فمن الطبيعي أن يُستقبل المستمع بما يعرف فيُقدم له في الكلام، في حين يؤخر له ما ينكر. لهذا كان الأصل في المبتدإ التعريف وفي الخبر التنكير، على أساس أن الأول قد استقر – من حيث ذاته– في ذهن المستمع، وتحققت ماهيته في نفسه، ليأتي بعد ذلك الخبر صفةً جديدة لذلك المبتدأ يفترض أن المتلقي كان يجهلها، فيستفيد بذكرها معرفة جديدة بالمبتدإ.

لذلك جمع الزمخشري بين الآليتين (التعريف والتنكير)، و(التقديم والتأخير) عند دراسته البلاغية لقوله تعالى :﴿ لِلَّهِ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ والأَرْضِ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ يَهَبُ لِمَنْ يَشَاءُ إِنَاثًا وَيَهَبُ لِمَنْ يَشَاءُ الذُّكُورَ أَوْ يُزَوِّجُهُمْ ذُكْرَانًا وَإِنَاثًا وَيَجْعَلُ مَنْ يَشَاءُ عَقِيمًا إِنَّهُ عَلِيمٌ قَدِيرٌ﴾. [الشورى، الآية 49–50].

فقد تقدم ذكر الإناث في الآية، مع أن عُرف أكثر الجاهليين كان ينكر ميلاد الأنثى ويكرهه. وتأخر ذكر الذكور، الذين كان العربي الجاهلي يعتز بميلادهم، ويراهم عزا له في حياته، وذكرا له بعد موته.

غير أن في إيراد لفظ الإناث منكّرا، ولفظ الذكور معرّفا، ما يعيد الترتيب التفاضلي الذي جرى عليه العرف العربي في الجاهلية بين الجنسين، يقول :" ... فلما أخّرهم [أي الذكور] لذلك،[أي لكره الجاهليين الإناث، وليكون هذا اللفظ تاليا للبلاء المذكور سابقا[1]] تدارك تأخيرهم، وهم أحقّاء بالتقديم بتعريفهم، لأن التعريف تنويه وتشهير، كأنه قال: ويهب لمن يشاء الفرسان الأعلام المذكورين الذين لا يخفون عليكم ... "[2].

لذلك لمّا جُرّد اللفظان كلاهما من التعريف، انتظما في الترتيب على الأصل في ذلك العرف، وذلك قوله تعالى بعد ذلك :﴿أَوْ يُزَوِّجُهُمْ ذُكْرَانًا وَإِنَاثًا﴾. فكأن التعريف في "الذكور" كان تعويضا له عن تأخيره، وعديلا للتقديم الذي هو من حقه.

[1] في قوله تعالى قبل ذلك :﴿وَإِنْ تُصِبْهُمْ سَيِّئَةٌ بِمَا قَدَّمَتْ أَيْدِيهِمْ فَإِنَّ الإِنْسَانَ كَفُورٌ﴾ [س. الشورى، آ. 48].

[2] الزمخشري: تفسير الكشاف، مصدر سابق، ج.4، ص.177.

ولما كان للتعريف والتنكير هذه الأهمية الدلالية والبلاغية، التي تتقاطع أحيانا مع التقديم والتأخير، بحث العلماء والبلاغيون هذه الآلية في القرآن الكريم، وحاولوا الوصول إلى مختلف الدلالات الطارئة على اللفظ بين تنكيره وتعريفه. فمنها في مجال التنكير:"إرادة النوع، هَذَا ذِكْرٌ [ص: 49] أي نوع من الذكر، وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ [البقرة: 7] أي نوع غريب من الغشاوة لا يتعارفه الناس، بحيث غطى ما لا يغطيه شيء من الغشاوات. وَلَتَجِدَنَّهُمْ أَحْرَصَ النَّاسِ عَلَى حَيَاةٍ [البقرة: 96] أي نوع منها، وهو الازدياد في المستقبل، لأن الحرص لا يكون على الماضي ولا على الحاضر...[1]

وإضافة إلى إرادة النوع التي هي أحد أشهر أغراضه، يرِد التنكير لمعانٍ أخرى منها: التعظيم: بمعنى أنه أعظم من أن يُعيّن ويعرّف، نحو: فَأْذَنُوا بِحَرْبٍ [البقرة: 279]، أي بحرب أيّ حرب ... والتكثير: نحو أئِنَّ لَنَا لَأَجْرًا [الشعراء: 41]، أي وافرا جزيلا.... والتحقير بمعنى انحطاط شأنه إلى حد لا يمكن أن يُعرّف، نحو: إِنْ نَظُنُّ إِلَّا ظَنًّا [الجاثية، 32]، أي ظنا حقيرا لا يُعبأ به. والتقليل، نحو: وَرِضْوَانٌ مِنَ اللهِ أَكْبَرُ [التوبة، 72] أي رضوان قليل منه أكبر من الجنات... وقصد العموم، بأن كانت في سياق النفي، نحو: لَا رَيْبَ فِيهِ [البقرة: 2]، فَلَا رَفَثَ [البقرة: 197]. أو الشرط، نحو وإِنْ أَحَدٌ مِنَ المُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ [التوبة: 6]. أو الامتنان، نحو: ﴿وَأَنْزَلْنَا مِنَ السَّمَاءِ مَاءً طَهُورًا﴾ [الفرقان: 48].[2]

وأما التعريف فمن طرقه: الإضمار، في مقام التكلم أو الخطاب أو الغيبة. والعَلَمية، ويكون التعرف بها في مقامات منها: إحضاره بعينه في ذهن السامع ابتداء باسم مختص به، نحو ﴿قُلْ هُوَ اللَهُ أَحَدٌ﴾ [الإخلاص: 1]، و﴿مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَهِ﴾ [الفتح: 29]، أو لتعظيم أو إهانة، حيث عَلَمُه يقتضي ذلك، فمن التعظيم ذكر يعقوب بلقبه إسرائيل، لِمَا فيه من المدح

---

[1] جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، مصدر سابق، ج.1، ص. 565.

[2] السابق، ج.1، ص.566 – 567.

والتعظيم بكونه صفوة الله، أو سَرِيّ الله ... ومن الإهانة قوله ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ﴾ [المسد 1]...[1]

ويقع التعريف بوسيلة حسية، لعل أشهرها: الإشارة " لتمييزه أكمل تمييز بإحضاره في ذهن السامع حسّا، نحو ﴿هَذَا خَلْقُ اللَّهِ فَأَرُونِي مَاذَا خَلَقَ الذِينَ مِنْ دُونِهِ﴾ [لقمان، 11]، وللتعريض بغباوة السامع حتى إنه لا يتميز له الشيء إلا بإشارة الحس. ولبيان حاله في القرب والبعد فيُؤتى في الأول بنحو " هذا "، وفي الثاني بنحو " ذلك " و" أولئك ". ولقصدِ تحقيره بالقرب، كقول الكفار: ﴿أَهَذَا الذِي يَذْكُرُ آلِهَتَكُمْ﴾ [الأنبياء، 36]، و﴿أَهَذَا الذِي بَعَثَ اللَهُ رَسُولاً﴾ [الفرقان، 41] ... أو تعظيمه بالبعد، نحو ﴿ ذَلِكَ الكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ﴾ [البقرة، 2] ذهابا إلى بُعد درجته..."[2].

كما يقع التعريف بالموصولية، " ...لكراهة ذكره بخاص اسمه، إما سَترا عليه، أو إهانة له أو لغير ذلك، فيؤتى بالذي، ونحوِها موصولة بما صدر منه من فعل أو قول، نحو ﴿وَالذِي قَالَ لِوَالِدَيهِ أُفٍّ لَكُمَا﴾ [الأحقاف، 17]، وكقوله تعالى ﴿وَرَاوَدَتْهُ التِي هُوَ فِي بَيْتِهَا﴾[يوسف، 23]. وقد يكون لإرادته العمومَ، نحو ﴿إِنَّ الذِينَ قَالُوا رَبُّنَا اللَّهُ ثُمَّ اسْتَقَامُوا ...﴾ [فصّلت، 30] الآية، ونحو ﴿وَالذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا﴾ [العنكبوت، 69] ... والألف واللام للإشارة إلى معهود خارجي أو ذهني أو حضوري. وللاستغراق حقيقة أو مجازا، أو لتعريف الماهية ... وبالإضافة لكونها أخصر طريق، ولتعظيم المضاف..."[3].

وإذا لم تكن للاسم المُعرّف في صدر المطلع المقدرة على لفت نظر الدارس، لكون التعريف هو الأصل في المبتدإ حسب القاعدة النحوية، فإن الحالة المعاكسة – أي وروده نكرة – لها القدرة الكافية على استيقاف الفكر وإعمال النظر. لكون هذه الحالة انزياحا صريحا عن تلك القاعدة، ولا يختلف الأمر عند تقدير النكرة خبرا مقدما، إذ إنه لا يخرج

---

[1] السابق، ج.1، ص. 567.

[2] السابق، الموضع نفسه.

[3] السابق، ج.1، ص. 567 – 568. وينظر: مفتاح العلوم للسكاكي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2000م، 269-284.

عن كونه انزياحا موضعيا على خلاف الأصل في تقدم المبتدإ، وفي الحالين يكون أول ما يطرق السمعَ نكرة .

من هنا لا يجد الدارس بدّا من الوقوف عند ابتداءات كثيرة لشعراء العهد العباسي، حلّت النكرات في الصدر منها. من ذلك قول أبي تمّام:

دِمَنٌ أَلَمَّ بِهَا فَقَالَ سَلاَمُ   كَمْ حَلَّ عُقْدَةَ صَبْرِهِ الإِلْمَامُ[1]

فقد أبدى أبو القاسم الآمدي إعجابه بهذا المطلع بقوله :" هذا المصراع الأول في غاية الجودة والبراعة والحسن والصحة والحلاوة، وعجز البيت أيضا جيد بالغ "[2].

وإذا كانت هذه العبارة مقتضبة مجملة، لم يفصّل الآمدي جزئياتها، ولم يعلّل استحقاق هذا المطلع لكل ذلك الثناء، فيمكننا نحن أن نبدأ بلفظ " دِمَنٌ " المُنكّر الذي صدّر به مطلعه. ومن حيث الموقع الإعرابي لهذا اللفظ يمكن تقديره بعدة أوجه من أظهرها أنه خبر عن مبتدإ محذوف تقديره مثلا: " هذه " أو " تلك "، كما يمكن إعرابه مبتدأ ومسوّغ الابتداء به وصفه بالجملة بعده: " ألمّ بها "، والخبر محذوف تقديره " هاجتْه " أو " شَجَتْه " أو " أحزنته "، أو ما يشبه ذلك، وهذا الوجه أوقع وأبلغ لِما في تنكير " دِمن " من تعظيم وتهويل. إضافة إلى عناصر جمالية أخرى في هذا البيت. وقوله:

شَجًا فِي الحَشَا تَرْدَادُهُ لَيْسَ يَفْتُرُ   بِهِ صُمْنَ آمَالِي وَإِنِّي لَمُفْطِـرُ.[3]

وكذلك كان التعظيم والتهويل مراد البحتري من التنكير في قوله، يرثي الخليفة المتوكل:

مَحَلٌّ على القَاطُولِ أَخْلَقَ دَائِرُهْ   وَعَادَتْ صُرُوفُ الدَّهْرِ جَيْشًا تُغَاوِرُهْ[4]

---

[1] أبو تمام: الديوان بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط. 5، 2006م، ج. 3، ص. 150.

[2] الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مصدر سابق، ج.1، ص. 441.

[3] أبو تمام: الديوان مصدر سابق، ج.2، 74.

[4] البحتري: الديوان، دار صادر، بيروت، ط.2، 2005م، ج.1، ص.54.

فمع أن المحلّ الذي اغتيل فيه الخليفة المتوكل معروف، وهو قصر اللؤلؤة في الجعفري[1]، اجتزأ الشاعر عن ذكر العلَم الدال عليه بلفظ دال على الجنس في صيغة التنكير " مَحَلّ "، وإن كان ضيَّقَ دائرة التنكير بوصفه " على القاطول ". وذلك التنكير مناسب تماما لهول المقام المتمثل في مصرع خليفة المسلمين المنعم على الشاعر، في مؤامرة خسيسة، زاد من هول فاجعتها أن أحد الرؤوس المدبر لها هو ابن الخليفة المغتال وولي عهده. ولا يخرج عن هذا الغرض من التنكير، قول المتنبي:

مُنًى كُنَّ لِي أَنَّ البَيَاضَ خِضَابُ   فَيَخْفَى بِتَبْيِيضِ القُرُونِ شَبَابُ[2]

يجوز إعراب " مُنًى " خبرا مقدم عن المصدر المؤول بعده " أنّ البياض خضابُ "، كما ذهب إليه اليازجيان[3]. ويجوز العكس، فتكون " منى " مبتدأ، والمصدر المؤول بعدها خبرا، كما قدّره أبو البقاء العكبري[4]، ومسوّغ الابتداء بها وصفها بالجملة " كنّ لي ". وقد لا يحدث الاختلاف بين هذين التقديرين فرقا عند المتلقي، لاسيما غير المتضلع من أسرار التقديم والتأخير والإسناد في التركيب.

غير أن الأمر يختلف عند الشاعر الذي يكون التقدير الثاني أكثر وفاقا لحالته النفسية، ذلك أن همه إنما هو محصور في الأمنية التي رانت على قلبه أيام شبابه، وهي تمني أن يكون الشيب ليس أكثر من صبغ أبيض فيمكنه أن يخضب به سواد شعره هربا من الشبيبة وما تدل عليه من طيش ونزق، إلى المشيب الدال على الوقار. وإذا حلّت تلك الأمنية ذلك المحل من نفسه، وعمرت شبابه، بل تكررت حتى صارت " مُنى "، فأولى بها أن تُنزّل في الصدر من تركيب المسند إليه والمسند. فيجتمع لها من التعظيم التنكير والتقديم. ومن ذلك قوله أيضا:

---

[1] السابق، الموضع نفسه.

[2] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 188.

[3] اليازجيان: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مرجع سابق، ج.2، ص.352.

[4] المتنبي: الديوان بشرح العكبري، مصدر سابق،ج.1،ص.188.

طِوَالُ قَنًا تُطَاعِنُهَا قِصَارُ   وَقَطْرُكَ فِي نَدًى وَوَغًى بِحَارُ[1]

فالقنا التي كُتب عليها أن تطاعن سيف الدولة قصيرة مهما كانت في ذاتها طويلة، لأنها هنا أمام مَلِك هُمام لا غَناء لها معه، ولا قِبَل لمن يحملونها به. وتنكيرها أدل على معنى التعظيم المراد للمدوح، لأن دلالتها عند ذلك العمومُ، والمعروف عن فن المدح عند المتنبي تعظيم خصوم الممدوح وأعدائه، لأن ذلك أظهر لقدرته وجرأته.

وله عديد مطالعَ يستخدم فيها تقنية التنكير، دلالة على التعظيم والتفخيم منها:

- ثيابُ كَرِيمٍ مَا يَصُونُ حِسَانَهَا   إِذَا نُشِرَتْ كَانَ الهِبَاتُ صِوَانَهَا
- دَمْعٌ جَرَى فَقَضَى في الرَّبْعِ مَا وَجَبَا   لأهلِهِ وَشَفَى أَنَّى وَمَا كربَا
- ضَيْفٌ أَلَمَّ بِرَأْسِي غَيْرَ مُحْتَشِمِ   والسَّيفُ أَحْسَنُ فِعْلا مِنْهُ بِاللِّمَمِ
- سِرْبٌ محاسنُه حُرِمتُ ذَواتِها   دَانِي الصِّفَاتِ بَعِيدُ مَوْصُوفاتِهَا
- جاريةٌ ما لِقَلْبِها رُوحُ   بِالقَلَبِ مِنْ حُبِّهَا تَبَارِيحُ
- فُؤَادٌ مَا تُسَلِّيهِ المُدَامُ   وَعُمْرٌ مِثْلُ مَا تَهَبُ اللِّئَامُ

وابتداءات المتنبي بالأسماء المنكّرة غير قليلة، بل له منها نماذج يُصرّف فيها الأغراض المختلفة غير مقتصر على التعظيم أو التهويل، فمما يريد به التقليل قوله:

حُشَاشَةُ نَفْسٍ وَدَّعَتْ يَوْمَ وَدَّعُوا   فَلَمْ أَدْرِ أَيَّ الظَّاعِنَينِ أُشَيِّعُ[2]

فالوزن يتسع لإضافة " نفس " إلى ياء المتكلم، لتصبح " حشاشة نفسي "، وبذلك تكون "حشاشة " معرفة على الأصل في المبتدإ، وإن كانت مبتدأ[3] حتى في حال تنكيرها هذه، وذلك لإضافتها إلى نكرة مثلها، وهو ما يتسق ومعنى التقليل الذي تتضمنه " حشاشة ".

ومن التحقير قوله:

---

[1] السابق، ج.2، ص. 100.

[2] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص. 235.

[3] السابق، ج.2، ص. 235.

غَيرِي بِأَكْثَرِ هَذَا النَّاسِ يَنْخِدِعُ إِنْ قَاتَلُوا جَبُنُوا أَوْ حَدَّثُوا شَجُعُوا[1]

والمعروف عند النحاة أن " غير " من الألفاظ الموغلة في الإبهام والتنكير، فلا تتعرّف ولو بإضافتها إلى المعارف[2] كما هي هنا. وهكذا كل من كانت هذه صفته: الانخداع بظاهر سلوك الناس، حقير. وإذا كان حقيرا فهو قطعا غير المتنبي.

ومن الإبهام والعموم قوله:

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ بِمَا مَضَى أَمْ بأمرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ[3]

سار هذا المطلع عبر العصور مسار الأمثال، يردّده النّاس كلّما حال عليهم الحول، واختلفت عليهم المناسبات والأعياد. وهو على رأس داليته المشهورة التي هجا بها كافور الإخشيدي عند تسلّله من مصر سنة (350هـ).

" عيد، حال، أمر، تجديد " نكرات، والنّكرة مرادفة الإبهام والعموم كلّ الأعياد – بناء على هذا – سواء في إدراك الشّاعر وإحساسه، والحال هي الحال: حال اليأس والقلق والهرب والوشايات والترحّل المستمرّ، لقاء بسيف الدّولة، ثمّ رحيل. ولقاء بكافور، ثمّ رحيل، وكذلك شأنه مع من لقيهم قبلهما وبعدهما، حتّى الاستفهام يزيده عموما وإبهاما " بأيّة حال عدت؟ " و"أم لأمر فيك تجديد؟ ". هذه المساءلة عن الجديد كأنّها استشراف من الشّاعر لقرب النّهاية التي كانت فاجعة بعد أربع سنوات من نظم هذه القصيدة، إذ خرّ صريعا قبل أن تكتحل عيناه بذلك الجديد المنتظر. على أنّ الجديد – عند نفس كبيرة كنفس المتنبّي – لا يكون جديدا إلاّ ريثما تشرئبّ إلى غيره.

---

[1] السابق، ج.2، 221.

[2] ابن السرّاج: الأصول في النحو، تحقيق: عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.1، 1985م، ج.1، ص. 153.

[3] المتنبي: الديوان بشرح العكبري، وفي رواية: " لأمر ".

ظـواهر إفراديــة أخـرى

أعلام نسوية ومكانية

استطاع النابهون من الشعراء أن يفرضوا على مدى تاريخ الشعر العربي، أعلاما نسوية بثّوا فيها شحنة شعرية غزلية. كان منها ليلى ولُبنى وفاطمة وهند، وغيرهن من عرائس الشعر العربي.

وقد كانت هذه الأعلام حجر الزاوية، والبؤرة في جمالية خطاب المؤنث، الذي جرى العرف بين الشعراء العرب على تضمينه كل معاني التلطف والتظرف والتحبب، في مقدمة القصيدة وفي سائر أجزائها. وكانوا يوظفون في سبيل ذلك أساليب طافحة بالشعرية والعذوبة من أشهرها الترخيم، العادة الموروثة عن الشعراء منذ الجاهلية، يقول امرؤ القيس:

أَفَاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ   وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي[1]

ويقول جميل بثينة:

أَبُثينَ إنَّكِ قَدْ مَلَكْتِ فَأَسْجِحِي   وَخُذِي بِحَظِّكِ مِنْ كَرِيمٍ وَاصِلِ

ويبلغ من تمسك القدماء بعادة الترخيم وتعمد طلبه، أن يحتالوا له، إذا لم يسعفهم الوزن بذلك، كما فعل النابغة الذبياني في قوله:

كِلِينِي لِهَمٍّ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ   وَلَيْلٍ أُقَاسِيهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ[2]

فقد علّل الخليل بن أحمد الفراهيدي، فتح التاء من " أُميمةَ " – والظاهر ضمّها لكونها علما مفردا منادى– بأن " من عادة العرب أن تنادي المؤنث بالترخيم، فلما لم يرخّم هنا، بسبب

---

[1] امرؤ القيس: الديوان، مصدر سابق، ص. 37.

[2] النابغة الذبياني: الديوان دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت. ص. 9.

الوزن، أجراها على لفظها مرخمة، وأتى بها بالفتح "[1]. وعلى هذا التفسير يكون النابغة اختار الفتح على لغة من ينتظر، بوصفه علَما مشعرا بالترخيم، لأن الضم وهي لغة من ينتظر، قد تلتبس بضمة المنادى الأصلية.

ويشتد نكير النقاد على الشعراء الذين يُخلّون بهذه الجمالية عند مناداة المؤنث، كأن يوردوا أعلاما مستبشعة اللفظ، خشنة الأصوات. فقد روى حماد الراوية أن جعفر بن أبي جعفر المنصور استنشده لجرير، فأنشده عينيّته التي منها قوله:

وَتَقُولُ بَوْزَعُ قَدْ دَبَبْتَ عَلَى العَصَا   هَلاَّ هَزِئْتِ بِغَيْرِنَا يَا بَــوْزَعُ[2]

فطلب منه أن يعيد إنشاد البيت، فلما فعل سأله " بوزع، أي شيء هو؟ "، فقال له :" اسم امرأة "، فقال :" امرأة اسمها بوزع! هو بريء من الله ورسوله ونَفِيٌّ من العباس بن عبد المطلب إن كانت بوزع إلا غُولا من الغيلان! تركتني والله يا هذا لا أنام الليلةَ من فزع بوزع"، وأمر به غلمانه فصُفعت قفاه حتى لم يدرِ أين هو، وجُرّ برجله حتى أخرج من بين يديه مسحوبا[3].

أما أبو نواس فكما دعا إلى نسيان ليلى وهند، واستبدال الخمر بهما، دعا أيضا إلى احترام تلك القاعدة الجمالية عند مناداة تلك المعشوقة التي يرى فيها ليلاه ولُبْناه، فقال:

أَثْنِ عَلَى الخَمْرِ بِآلائِها   وَسَمِّهَا أَحْسَنَ أَسْمائِها[4]

---

[1] السابق، الموضع نفسه.

[2] جرير بن عطية: الديوان بشرح إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت/مكتبة المدرسة، بيروت، ط.1، 1982م، ص. 416.

[3] أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مصدر سابق، ج.6، ص. 78-79.

[4] أبو نواس: الديوان تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. 1، 2003م، ص. 30.

ولا يخفى مقدار إغراق أبي نواس في هذا المعنى، حتى أوفى بالخمر على حدود التأليه، متناصا في ذلك مع قوله تعالى ﴿ وَلِلهِ الأَسْمَاءُ الحُسْنَى فَادْعُوهُ بِهَا ﴾ [الأعراف، 180]، ومع قول عنترة بن شداد:

أَثْنِ عَلَيَّ بِمَا عَلِمتِ فَإِنَّنِي   سَمْحٌ مُخَالَقَتِي إِذَا لَمْ أُظلَمِ

كما استطاعوا – وربما بنسبة لا تقل كثيرا – أن يخلّدوا أعلاما مكانية حفلت بها مطالعهم، وكان لاقترانها بأسماء أولئك النسوة أثر في ذلك، خصوصا أن أكثر هذا التلاقي بين العَلَم النسوي والعلم المكاني كان يتم في المقدمة الغزلية الطللية، حيث لا يكون المكان إلا ذريعة إلى ذكر المرأة. وقد تكون تلك الأمكنة أجناسا، غير أن استخدام الشعراء لها ارتقى بها ليجعل لها قوة حضور الأعلام، من ذلك "سِقْط اللوى والدَّخول وحَومل وبرقة ثَهمد". ولقد أكسب هذا التوجه من الشعراء المكانَ شعريةً عبقرية، لاحقة لشعرية عَلَم المرأة إن لم تكن مثلها تماما.

فكان أن تعوّد الشعراء العرب على التباري في توظيف المكان، واستخلاص كل محتوياته من تلك الشعرية التي استقرت في الأنفس على مر الزمان، وبفعل اختلاف الشعراء على معجم جغرافي غني من المضارب والأطلال، والمرابع والمصايف. لاسيما في المطلع الذي هو رأس المقدمة الغزلية الطللية، التي هي معرض ذلك في الأصل. كما أنه معقد الأمل في جلب اهتمام المستمع من أول وهلة.

لذلك كثر تناص الشعراء اللاحقين مع السابقين في هذه الأعلام، وشنّف الشعراء العباسيون الآذان بمثل تلك الأعلام يوردونها في مطالع أَسْيَر قصائدهم، مع أن غالبها – خصوصا المكانية منها – لم يعد له مكان في عيش ساكنة البيئة الحضرية. كأسماء الأودية والشعاب والجبال، وغيرها من معالم تضاريس البادية، وكأنما غبط أولئك الشعراء المتأخرون من سبقوهم على ما في تلك الأعلام من شحنة شعرية، ومسحة جمالية أخّاذة.

وللتناص في عمومه جماليته، المتمثلة في استحضار شعرية النص الغائب ونفثِها في النص الحاضر. غير أن ذلك مشروط بأن لا يتجاوز ذلك كونَه قيمة مضافة إلى جمالية النص الجديد، وهنا يقع على عاتق الشاعر المتناص مع غيره عبء إنقاذ نصه من خطر الوقوع في النمطية الآلية المجردة من كل قيمة شعرية أو فنية. فبتعبير جاكوبسون في جهاز الاتصال المعروف به، يكون المطلع المتناص به مع غيره بمنزلة الرسالة، أمام النص الأول المتمثل في التراث الشعري المشكّل لما يُعرف بـ " السياق " في ذلك الجهاز، فعملية التناص هذه " ... تحمل خطورة كبيرة على مصير (الرسالة)، وذلك لأن السياق أكبر وأضخم من الرسالة. وهو أسبق منها إلى الوجود، وأمكن في النفوس، بينما هي وليدة يافعة، مهددة بالسقوط في أحضان السياق، الذي يتحول عطفه عليها إلى ابتلاع كامل لها "[1].

وتزداد هذه الخطورة إذا علمنا أن للتناص في المطلع خصوصية في عملية التلقي ليست له في الأبيات اللاحقة. ذلك أن المطلع هو عتبة دخول المتلقي إلى النص الشعري، ولذلك يكون سمعه مرهفا، وجميع أدوات الاستقبال عنده من ذكاء ومشاعر وفكر وذاكرة وغيرها، في أشد حالات التيقظ والجاهزية للتوظيف، خصوصا الذاكرة التي هي أهم آلية يُكشف بها التناص وتُرصد بها مواطنه.

ومع ذلك أقدم بعض النابهين من الشعراء العباسيين الذين طالما استهدفوا لسهام النقد والتجريح، والاتهام بالسرقة على هذا الأمر غير هيابين. وربما كان الباعث على عدم الاكتراث عندهم أن هذا التقاطع مع الشعراء السابقين في تلك الأعلام إنما هو في المطلع الذي هو بدوره جزء من المقدمة الغزلية الطللية، وهذه في الغالب عادة فنية وسلوك نمطي في بناء القصيدة العربية التقليدية.

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص.11.

وإذا كان الأمر كذلك فليس عليهم أن يتخوفوا تهمة السرقة، إلا أن يرميهم بها من لا علم له بتقاليد الشعرية العربية، أو من يريد الخروج عن عمودها، إنه ركون إلى ذلك المقرَّر في الشعرية العربية القديمة التي لا تكمن القيمة الفنية بحسَبه، ولا يظهر التفوق في " ... المُعبَّر عنه، بل في طريقة التعبير، خصوصا أن الشاعر الجاهلي [ومن يقلده أو يتناص معه في هذه الحالة] كان يقول إجمالا، ما يعرفه السامع مسبقا ... "[1]. لذلك نجد أبا تمام يفتتح إحدى دالياته بقوله:

أَرَأَيْتَ أَيُّ سَوَالِفٍ وَخُدُودِ   عَنَّت لَنَا بَيْنَ اللِّوى فَزَرُودِ[2]

فمنذ أن نطق امرؤ القيس بلفظ " اللوى " في مطلع معلقته الشهير، خلب ألباب الشعراء اللاحقين. فاستنوا بسنته، يتحينون الفرصة لإيراده في مطالع قصائدهم، حتى شكّل مطلع معلقته مرجعية لذاكرة المتلقي، وإحالة تعود إليها كلما وجد ذكر " اللوى " في شعر اللاحقين، يستوي في ذلك من استخدمه عَلَما بعينه أو اسمَ جنس. ومثله البحتري في قوله:

لَهَا مَنْزِلٌ بَيْنَ الدَّخُولِ فَتُوضحِ   مَتَى تَرَهُ عَيْنُ المُتَيَّمِ تَسْفَـحِ[3]

فـ " الدخول " و" توضح " من أشهر ما حواه " أطلس " امرئ القيس في معلقته، حتى الحالة الشعورية عند معاينتهما واحدة عند الشاعرين: حالة البكاء وذرف الدموع السجام. ومنه قوله أيضا مستخدما اسم " سعاد " التي خلّدها كعب ابن زهير في لاميته:

هَذي المَعَاهِدُ مِنْ سُعَادَ فَسَلِّمِ   وَاسْأَلْ وَإِنْ وَجَمَتْ وَلَمْ تَتَكَلَّمِ[1]

---

[1] أدونيس: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص.6.

[2] أبو تمام: الديوان مصدر سابق، ج. 2، ص37.

[3] البحتري: الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص. 260.

وتلك الأماكن القيسية ماثلة في أذهان الشعراء العباسيين، وهم في معرض المفاضلة بينها وبين الأماكن في بيئتهم أيضا. ولو وضعوها في الكفة المرجوحة من تلك الموازنة. يقول عليّ بن الجهم:

سَقَى اللهُ بَابَ الكَرْخِ مِنْ مُتَنَــزَّهٍ   إِلَى قَصْرِ وَضَّاحٍ فَبِرْكَةِ زَلْــــزَلِ[2]

مَسَاحِبُ أَذْيَالِ القِيَانِ وَمسْرَحُ الـ   حِسَانِ وَمَأْوَى كُلِّ خِرْقٍ مُعَـــذَّلِ

مَنَازِلُ لَا يَسْتَتْبِعُ الغيثَ أَهْلُهَــا   وَلَا أَوْجُهُ اللَّذَّاتِ عَنْهَا بِمَعْـــزِلِ

مَنَازِلُ لَوْ أَنّ امْرَأَ القَيْسِ حَلّهَــا   لَأَقْصَرَ عَنْ ذِكْرِ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

يُذكر أن الباقلاّني عاب على امرئ القيس جنوحه إلى الإسهاب في ذكر كل هذه الأماكن في مطلع معلقته، والبيت التالي، فزعم أن في " ... البيتين ما لا يفيد، من ذكر هذه المواضع، وتسمية هذه الأماكن من " الدَّخُول " و" حومل " و" توضح " و" المقراة " و" سقط اللوى "، وقد كان يكفيه أن يذكر في التعريف بعض هذا. وهذا التطويل إذا لم يُفِد كان ضربا من العيّ "[3].

ولسنا نرى وجها صالحا لهذا الطعن، اللهم إلاّ حاجة الباقلاني لتحطيم النص الشعري في سبيل بيان تفوق النص القرآني عليه، فقد كان في موقف المقارنة بين النصين، ولم يكن محتاجا إلى هذا الحيف على فن امرئ القيس هنا. فالنص القرآني في الذروة من الفصاحة والبلاغة، وفي أعلى مراتب الإعجاز من غير حاجة إلى إثبات ذلك بتوهين نصوص مقابلة.

---

[1] السابق، ج.1، ص. 143.

[2] علي بن الجهم: الديوان، تحقيق: خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ط.2، 1996م، ص. 190.

[3] محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن، تحقيق: عماد الدين أحمد حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط.4، د.ت. ص.176.

والحق أن تعديد امرئ القيس لهذه الأعلام المكانية أحد نقاط القوة البلاغية والشعورية في مقدمة معلقته، ومن أدل الأشياء على الحالة النفسية التي هيمنت عليه، وهو بين تلك المعالم التي تحوي آثار أَحِبّته، حتى ولهت نفسه، وشرع يتتبعها أثرا بعد أثر ويذكر مواضعها اسما بعد اسم.

الزمان وألفاظه

إذا كانت ألفاظ المكان في مطالع القصيدة العربية قد استمدت قوة حضورها وشعريتها مما كان للمقدمة الطللية الغزلية من سلطان قديم على الفن الشعري عند العرب، فإن ألفاظ الزمان بدأت تنافسها في التموقع على قمة هرم البناء الشعري في العصر العباسي، بفعل التحول الحضاري الذي شهده هذا العصر، والذي أشاعت فيه المدنية الاستقرار، واتجه فيه الإنسان العربي إلى اتخاذ المساكن المشيدة، وتفنن في إنشاء الدور والقصور والحدائق الغنّاء. وطاب المُقام لكثير من العرب في بلاد جديدة أكسبها الله جمالا طبيعيا فاتنا، إضافة إلى الشعراء من أبناء تلك البلدان أنفسهم.

هذا إلى جانب ما يتطلبه الانصراف إلى المدح من ضرورة الإقامة حيث قصر الممدوح، وهو ما يدفع الشاعر – عادة – إلى القبول بالمكان ظاهرا على الأقل. على خلاف ما كان عليه الأمر في الجاهلية، يوم كانت ضرورات العيش البدوي تقتضي الترحل من مكان إلى آخر طلبا للماء والكلإ، فتنتقل القبيلة بين المضارب وفي هوادجها حبائب الشاعر الذي يدفعه الحنين إلى الربط بين الحبيبة والطلل الدارس.

ومن هنا بدأ الزمان يملأ على الشاعر العباسي إحساسه، كما ملأ المكان إحساس الشعراء السابقين، وكان للربيعيات والزهريات في البيئة العباسية المتحضرة والفاتنة، وللاختلاف البيّن بين الفصول والذي تظهر معه مباهج فصل الربيع، وما يرتبط بذلك من

مجالس غناء وشرب، أثَّرَ في تصدير كثير من أولئك الشعراء قصائدهم بألفاظ الزمان التي يكثر معها ترديد أسما بعض الأشهر الربيعية المعتدلة.

والملاحَظ أن أكثر ميل الشاعر إنما هو إلى أسماء الشهور غير العربية كالسريانية، لما لها من وقع موسيقي جديد وطريف لم تأنسه الأذن العربية من قبل. وهو مظهر من مظاهر تحديث الشعرية العربية في هذا المجال. إلى جانب تأثير الثقافات الأجنبية، فصرنا نجد في قاموس الشاعر العباسي ألفاظا من قبيل " آذار " و" نيسان ". يضاف إلى ذلك إيراد ألفاظ زمانية تمثل أجزاء من اليوم كـ " السَّحَر " و " الفجر "، وغيرها من ألفاظ تلتقي والعلَم المؤنث في الرقة والعذوبة، وتذكر بما لهذا من شعرية رائقة، خصوصا أنها كثيرا ما اتُّخذت هي نفسها أعلاما على النساء. ومحصَّل هذا كله أن الزمان عند الشاعر العباسي هو المعادل للمكان عند الشاعر الجاهلي.

وشدة إحساس الشاعر العباسي بالزمان، و حرصه على تتبع لذاته واغتنامها في أيامه، ومبادرته مُتَعه فيها حتى لا تضيع عليه واحدة منها، تجعل شاعرا كأبي نواس لا يرضى بذكر المدة مجمَلة، بل يذهب إلى فكّها إلى أيام متفرقة، كأن كلّ يوم منها عمر عاشه قائم بنفسه، مغرقا فيه بكل حواسه وفكره، وليس في شعره أطرف تعبيرا عن هذا من قوله:

أَقَمْنَا بِهِ يَوْمًا وَيَوْمَيْنِ بَعْدَهُ   وَيَوْمًا لَهُ يَوْمُ التَّرَحُّلِ خَامِسُ[1]

وهو القائل:

طَابَ الزَّمَانُ وَأَوْرَقَ الأشْجَارُ   وَمَضَى الشِّتَاءُ وَقَدْ أَتَى آذَارُ[2]

---

[1] أبو نواس: الديوان، مصدر سابق، ص. 49.
[2] السابق، ص. 515.

ومن ذلك قول ابن المعتز:

أَتَاكَ الرَّبِيعُ بِصَوْبِ البُكَرْ   وَرَفَّ عَلَى الجِسْرِ بَرْدُ السَّحَرْ[1]

التصغير

ليس التصغير ببعيد عن العلم النسوي أو المكاني من حيث احتواؤه على تلك الطاقة الشعرية والمسحة الجمالية. ذلك أن من أهم أغراضه – كما هو معلوم – التحبيب أو التعطّف[2]، شأنه في ذلك شأن صيغ وأساليب معروفة في اللغة العربية، مثل الترخيم. وهو معنى يزداد رقة ولطفا إذا رَدِفَ للتعجب، يقول المتنبي:

أيَا مَا أُحَيْسِنَها مُقْلَةً   وَلَوْلا المَلاحَةُ لمْ أَعْجَبِ[3]

وقد كان المتنبي أكثر الشعراء العباسيين حفولا بالتصغير، في مطالع القصائد وفي سائر الأبيات. حتى غدا ذلك ظاهرة أسلوبية عنده لا يمكن الدارسَ التغاضي عنها، وهو ما يؤكده تنبه القدماء والمحدثين إليها في شعره، وكان أبو العلاء المعرّي من السّابقين الذين انتبهوا إلى ذلك، فأشار إلى تعمّد الشاعر ذلك وإسرافه فيه في " رسالة الغفران " بقوله: "...فقد كان الرّجل [المتنبّي] مولعا بالتّصغير، لا يقنع من ذلك بخلسة المغير.... "[4]. من ذلك قوله:

أَذُمُّ إِلَى هَذَا الزَّمَانِ أُهَيْلَهُ   فَأَعْلَمُهُمْ فَدْمٌ وَأَحزَمُهُمْ وَغْدُ

---

[1] ابن المعتز: الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص. 126.

[2] جلال الدين السيوطي: همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، 2001م، ج.6، ص.130.

[3] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 147.

[4] أبو العلاء المعري: رسالة الغفران، دار بيروت، بيروت، 1980م، ص.283.

وقوله:

مَنْ لِي بِفَهْمِ أُهَيْلِ عَصْرٍ يَدَّعِي   أَنْ يحسب الهِنْدِيَّ فِيهِمْ بَاقِلُ

وقوله:

أَفِي كُلِّ يَوْمٍ تَحْتَ ضِبْنِي شُوَيْعِرٌ   ضَعِيفٌ يُقَاوِينِي قَصِيرٌ يُطَاوِلُ

وإذا أراد المتنبي أن يفضي إلى المستمع بمعنى استقر في نفسه، ورأى التصغير كفيلا بتبليغه، سواءٌ في ذلك التحقير وغيره من المعاني التي تؤديها صيغته، لم يستنكف أن يجابه المتلقي بالتصغير في مطلع القصيدة. ولو كانت ملحقة بأسماء تتركب من أصوات تسبب ثقلا في اللفظ عند اقترانها بهذه الصيغة، كقوله:

أُحَادُ أمّ سُدَاسٌ فِي أُحَادِ   لُيَيْلَتُنَا المَنوطَة بالتَنادي[1]

وتصغير الآخر عند المتنبّي هو المقابل السّلبي والحتمي، لما يراه من كِبَر نفسه وعلوّ همّته وسموّ طموحه:

تُحَقِّرُ عِنْدِي هِمَّتِي كُلَّ مَطْلَبٍ   وَيَقْصُرُ فِي عَيْنِي المَدَى المُتَطَاوِلُ

لذلك فصيغة التصغير بهذا المعنى، لا تَصْدُق عليها مقولة الصرفيين " الزّيادة في المبنى دليل على الزّيادة في المعنى ". فمع أنّ التّصغير زيادة في البناء حقيقة، إلاّ أنّ المراد هو التّقليل والتّحقير، فالمبنى هنا هو المقابل والنّقيض للمعنى، كما أنّ الحقير ناقص الفضل وإن كان زائد الشّكل، كأولئك النّاس التافهين الذين هجاهم بصغر هممهم وأقدارهم وإن كانت لهم جثث ضخمة.

---

[1] الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 353.

وللشاعر تمثيل طريف لهذه المفارقة بين زيادة اللفظ ونقصان المعنى المستفاد منه، وهو ما ضمّنه قولَه:

وَكَانَ ابْنَا عَدُوٍّ كَاثَرَاهُ   لَهُ يَاءَيْ حُرُوفِ أُنَيْسِيانِ[1]

وقد وقف المعاصرون عند الظاهرة أيضا، محاولين تفسيرها، وتقديم تعليلات لها، من هؤلاء العقاد الذي من البداهة أن ينحو في تفسيره الظاهرة نحوا نفسيا، بما أنه من المؤمنين الصادقين بقيمة هذا المنهج في التعامل مع شعراء ذوي منازع نفسية معقدة، وقلق ما ورائي. فيرى أن حامل المتنبي على ذلك الشعور بالعظمة أو بعبارة أخرى تضخم الأنا، يقول:"وأظهر مظاهر شعوره بالعظمة في سمات شعره المبالغة في التهويل والتضخيم من جهة. و هذا الولع بالتصغير من جهة أخرى "[2].

لكن الدكتور شوقي ضيف يُعقّب على هذا التفسير بأنه قاصر، لا يستوفي تفصيلات هذه الظاهرة كلها. ولذلك يقدم تفسيرا آخر رجع فيه إلى معجم المتصوفة، يعلل به به جنوح المتنبي إلى التصغير وظواهر لغوية أخرى تجد مكانها في هذا التفسير نفسه حسب رأيه، يقول :" و الحق أن تفسير العقاد لا يطرد في أمثلة الظاهرة، و لذلك كان لا يصلح تفسيرا لها، وكنا نرى أن من الأقرب أن نعلل لها بتصنع المتنبي لأساليب المتصوفة، إذ نراها تقترن بظواهر أخرى من شارات عباراتهم التي اقترضها منهم كظاهرة أسماء الإشارة..."[3].

وقد أحس شوقي ضيف بصعوبة الإقناع بهذا التفسير، وغموض العلاقة التي يمكن أن تقوم بين ظاهرة التصغير ولغة المتصوفة، إحساسا عبّر عنه بصيغة إشكالية استفهامية

---

[1] السابق، ج.4، ص. 261.

[2] عباس محمود العقاد: مطالعات في الكتب والحياة، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، د.ت. ص. 109.

[3] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، 321.

أعقبها بالجواب فقال :" ولكن كيف نربط بين هذا التصغير وأسلوب المتصوفة؟، إن الربط بينهما يكاد يكون غير واضح "[1].

لذلك اكتفى بتفسير الظاهرة تفسيرا اقترانيا، قرن فيه توارد هذه الظاهرة عند المتنبي بظواهر أسلوبية أخرى، كالإكثار من المبهمات والإشاريات وأدوات المخاطبة والنداء، التي من السهل الاقتناع بأنها من صميم بنية اللغة الصوفية. لما في المنزع الصوفي من غيبيات و تجرد ومكاشفات ومناجيات وحلول أحيانا، وما يشبه ذلك من مقامات تتطلب تلك الأساليب والصيغ .

بل يفترض أن المتنبي هو الذي فتح للمتصوفة الذين جاؤوا بعده – كابن الفارض – باب التأثر بهذا الأسلوب، الذي وجدوه مقترنا عنده بما سبق أن استقر في معجم أسلافهم :"فقد اعتُبر أسلوب المتنبي أسلوبا صوفيا وأخذ يقلده المتصوفة وكأنهم أحسوا أن التصغير إحدى شارات هذا الأسلوب ومميزاته "[2].

ومع أن التفسير النفسي القائم على تعاظم المتنبي، هو الأقرب إلى التفسير الصحيح، بلا حاجة إلى الإمعان في التأويل، إلا أن تأثر المتنبي بمشارب الصوفية والفلاسفة أمر بيّن لا يمكن إنكاره، وهو ما يجعل لرأي الدكتور شوقي ضيف حظا لا بأس به من المعقولية والقبول.

ومن الناحية النحوية يُلاحظ أن المتنبي به كلَف إلى إدخال التصغير على ما هو مثار خلاف بين المذاهب النحوية، وجدل بين النحاة كتصغير " أفعل" التعجب " وكأنه كان

---

[1] السابق، الموضع نفسه.

[2] السابق، الموضع نفسه.

يقصد قصدا أن يكون " ... شعره مسرحا للمدارسة والاختلاف وتعارض الآراء بين علماء النحو والتصريف "[1]، فيصدق قوله :

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِها   وَيَسْهَرُ الخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ[2]

صيغة النسب

ومثلُ التصغير حضورا في شعر المتصوفة، وقربَ شبه في البنية اللفظية لحضور حرف الياء، صيغةُ النسب. فهي كثيرة الدوران في شعر المتصوفين، الذين يتلذذون ويتشرفون بنسبة ذواتهم وإضافتها إلى الذات الإلهية، وما يتصل بها من أسماء وصفات نورانية وروحانية، يقول الحلاج:

هَيْكَلِيُّ الجِسْمِ نُورِي الصَّمِيمْ   صَمَدِيُّ الرُّوحِ دَيَّانٌ عَلِيمْ[3]

أحرف الجواب

لم يستحسن الآمدي من البحتري ورود حرف الجواب " نَعَمْ " في قوله:

مِيلُوا إلى الدَّارِ مِنْ لَيْلَى نُحَيِّيهَا   نَعَمْ وَنَسْأَلُهَا عَنْ بَعْضِ أَهْلِيهَا[4]

وزعم أن هذا " بيت رديء، لقوله " نَعَمْ " وليس بالمعنى إليها حاجة، فجاء بها حشوا، ومن الحشو ما لا يقبح، و" نعم " ههنا قبيحة ..."[5]. وشمل بهذا الحكم شاعرا سابقا، تردد هذا

---

[1] عبد الجليل يوسف بدا: الظواهر النحوية والصرفية في شعر المتنبي، مرجع سابق، ص.264.
[2] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.3، ص. 367.
[3] الحلاج: الديوان مصدر سابق، ص. 152.
[4] البحتري: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 34.
[5] الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مصدر سابق، ج.1، ص.442.

الحرف كثيرا في ابتداءاته وهو كُثيّر، يقول:"وقد أولع بها كُثّير بن عبد الرحمن في ابتداءاته، فقال:

أَمِنْ أُمِّ عَمْرٍو بالخَرِيق ديارُ نَعَمْ دارساتٌ قد عَفَونَ قفارُ

وقال:

أَمِنْ آل سَلمى الرَّكْبُ أَمْ أَنْتَ سَائِلُ نَعَمْ وَالمَغَانِي قَدْ دَرَسْنَ مَوَاثِلُ

وقال:

أَهاجَكَ لَيْلَى إِذْ أَجَدَّ رَحيلُها نَعَمْ وَثَنَتْ لمّا احْزَأَلَّتْ حَمولُها

وقال:

أَبَائِنَةٌ سُعْدَى نَعَمْ سَتَبِينُ كَمَا انْبَتَّ مِنْ حَبْلِ القَرِينِ قَرِينُ "[1]

غير أنه يستثني هذا البيت الأخير، ولكن ليس بالاستحسان بل بصلاحية ورود " نَعَم " فيه قياسا بالأبيات الأخرى وذلك لأن " إسقاطها من الجميع يحسن، ولا يحتاج الاستفهام فيها إلى جواب، إلا هذا البيت فإن الاستفهام فيه يقتضي أن يكون " نعم " جوابا له، ومع هذا فليس لها حلاوة ولا حسن. ولكثيّر استفهامات لا جواب لها على عادات الشعراء المحسنين"[2].

---

[1] السابق، ص.442 – 443.

[2] السابق، ص. 443.

واضح أن الآمدي يحتكم في هذا إلى صرامة المنطق، الذي يقتضي أن يكون لكل سؤال جواب. فلا يتصدر حرف الجواب، إلا ما كان جوابا لسؤال ظاهر من قبل. وما أكثر ما يكون الحكم المنطقي جافا خشنا، ليس له لمسة من فن ولا مسحة من شعر.

وما زال الشعراء يستعذبون البدء بأحرف الجواب، بعد البحتري ويقع ذلك الوقعَ الحسن من الأسماع، فمما جاء في هذا من شعر أبي فراس الحمداني قوله:

نَعَمْ تِلْكَ بَيْنَ الوَادِيَيْنِ الخَمَائِلُ وَذَلِكَ شَاءٌ دُونَهُنَّ وَجَامِلُ[1]

وقد مرّ أن حرف الجواب حتى ولو كان أول لفظ في المطلع، قد يكون جوابا عن سؤال مضمر في نفس الشاعر، ومؤشرَ محاورةٍ نفسية سابقة لنظم القصيدة تحمل من المضامين والمشاعر ما تحمل.

[1] أبو فراس الحمداني: الديوان، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط. 2، 2002م، ص. 242.

الفصــل الثـــالث

المستــوى الصــوتي

الموسيقى الخارجية
الموسيقى الداخلية
البديع

الموسيقى الخارجية

يبدو أن الشاعر العباسي لم يكن يحرص – وهو يسعى سعيه إلى الاستقلال بشخصيته الفنية، والاختلاف عن الآخر – على النفوذ من حدود المقررات العروضية الموروثة، إلى آفاق موسيقية جديدة. على الأقل في شكل دعوة عامة تشكل خروجا جماعيا عليها، وتؤسس لمشروع نظري مكتمل الرؤية وواضح الأبعاد. كما لم يحفظ شعرهم نفسه تشكّيات من الموروث الموسيقي مثل تلك التشكيات من المقدمة التقليدية، التي جاهر بها أبو نواس في سخرية وتبرم.

غير أن هذه النظرة تصلح حكما عاما لا تنتفي معه المحاولات الخاصة، والمبادرات الشخصية التي كان بعض الشعراء من أصحاب حس المغامرة، وهواة التجريب يخرجون بها على الناس من حين إلى آخر. يحمل عليها – إضافة إلى هذه الدوافع الشخصية – مستجدات ثقافية ونضج أغراض واتجاهات شعرية حديثة، كشعر الزهد والتصوف والاتجاه الشعبي، وما يشبهها من فنون شعرية تتطلب تصرفات عملية على المادة الموسيقية القديمة.

وربما كان أسبق محاولات التجديد في موسيقى الشعر العربي في هذا العهد، تلك الكسور العروضية التي أُثرت عن بعض كبار الشعراء العباسيين، وهي كسور يبدو أنها كانت متعمدة، خصوصا أنها كانت تقع في بحور سهلة النظم واضحة النغم. وإنما يفعل الشاعر ذلك إيذانا بضرورة البدء في التغيير، وكسرا للرتابة في مجتمع بدأ يضجر من إيقاع المدنيّة الممل من جهة، وإيمانا من الشاعر العباسي بحرية الفن في الخرق والخلق من جهة أخرى. وحتى إن لم تكن متعمدة فقد كان بعض الشعراء إذا نُبّه عليها لم يرتدع عنها ولم يصلحها، بل كان يدافع عن خروجه ويبرره، كأبي العتاهية الذي عرفت عنه هذه الكسور. فكان إذا سئل هل تعرف العروض؟ يقول :" أنا أكبر من العروض، وله أوزان لا تدخل في العروض "[1].

[1] أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، مصدر سابق، ج. 4، ص.15.

إن القارئ ليتساءل حقا عما يجعل شاعرا نابها كأبي العتاهية، ينظم في بحر سهل المأخذ واضح النوطة، كثير الاستعمال عند المحدثين، كبحر الخفيف فيَجشَم فيه كسرا عروضيا يمثل نشازا بيّنا في البيت. وذلك قوله[1]:

فَخَفِ اللهَ وَاتْرُكِ الزَّهْوَ وَاذْكُرْ مَوْقِفَ الخَاطِئِ في يَوْمِ الحِسَابِ

ويزيد التساؤلَ مشروعيةً أن إصلاح الخلل سهل، حتى على المبتدإ في صناعة الشعر، وعلى من يملك أدنى إحساس موسيقي، فما أسهل أن يقول :" موقف الخاطئين يومَ الحساب" حتى يستقيم له الوزن.

وقد أدى البناء التراكمي لتلك الكسور إلى محاولة الوقوع على أوزان جديدة، ساعد الشعراءَ العباسيين عليها العروضيُّ الفذ الخليل بن أحمد الفراهيدي. وذلك بأن وضع لها قواعد احتمالية، بعد أن هدَته عقليته الرياضية إلى ضم المكونات الأساسية الدنيا للأوزان العربية في الدوائر العروضية المعروفة، فنبّه الناظرين إلى بحور لم ينظم عليها الشعراء السابقون أو لم يصل إلى الخلَف ما نظموه عليها.

لقد لجأ الخليل إلى آلية " التباديل والتوافيق الرياضية في وضع عروض الشعر، إذ جعل أوزانه تدور في خمس دوائر أو بعبارة أدق تدور أجزاؤها من الأسباب والأوتاد، فإذا هو يحصي الأوزان التي استخدمها العرب واضعا لها ألقابها ويحصي أو يستنبط أوزانا أخرى مهملة لم يستخدموها في أشعارهم، كي ينفذ منها الشاعر العباسي إلى ما يريد من تجديد في أوزان الشعر وبحوره "[2].

إن عمل الخليل ذلك على قدر ما هو تقنين وتقعيد لموسيقى الشعر العربي، هو أيضا توسعة على الشعراء اللاحقين، واعتراف بحقهم في الإبداع، ضمن أوسع دائرة من الإمكانات المتاحة عند تحويل تلك المادة الأولية من الأسباب والأوتاد. فإذا بالشاعر العباسي يحاول "

---

[1] أبو العتاهية: الديوان، شرح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م، ص.58.

[2] شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، مرجع سابق، ج.3، ص. 195

النفوذ إلى أوزان جديدة، وإذا هو يكتشف وزنين سجلهما الخليل بن أحمد حين وضع نظرية العروض، هما وزنا المضارع والمقتضب ... "[1].

وقد وعى الجيل اللاحق ما أراده الخليل، فلم يقفوا عند ما رسمه لهم من بحور مستعملة. بل سعوا إلى التجريب والتقليب في ذلك التراث، فخرج منه تلميذه الأخفش بوزن المتدارك، على فرض أن الخليل لم يعرفه قبله.

ويصل الأمر ببعض هواة التجريب، والمستقصين فيه إلى أن يُغربوا في البحث والتنقيب حتى يقعوا على أشكال فريدة من التراكيب العروضية. في دلالة على طواعية المادة التي تركها الخليل، واستجابتها للتشكيل الجديد، وإعادة الصياغة.

يذكر صاحب الأغاني – في هذا المجال – عبد الله بن هارون العروضي، أحد تلامذة الخليل، ورُزينا العروضي الذي تقفى أثره، فيقول :" هو عبد الله بن هارون بن السَّميدَع، مولى قريش، من أهل البصرة. وأخذ العروض من الخليل بن أحمد، فكان مقدما فيه. وانقطع إلى آل سليمان بن علي وأدّب أولادهم، وكان يمدحهم كثيرا، فأكثر شعره فيهم. وهو مقلّ جدا. وكان يقول أوزانا من العروض غريبة في شعره، ثم أخذ ذلك عنه ونحا نحوه فيه رُزَين العروضي فأتى فيه ببدائع جمة، وجعل أكثر شعره من هذا الجنس..."[2].

أو يركب بعضهم الصعب في بناء قوافيهم على الرويّ النادر، يقول المتنبي:

كَفِرِنْدِي فِرِنْدُ سَيْفِي الجُرَازِ   لَذَّةُ العَيْشِ عُدَّةٌ للبِرَازِ[3]

فالرويّ (الزاي) يجعل القافية من تلك القوافي النادرة في الاستعمال التي يسمّيها العروضيون (النُّفُر)[4]، وهو أمر يتماشى وذلك التغريب في بناء الصّورة، والتّقديم والتّأخير على مستوى الإسناد في الجملة. غير أنّ هذا التصرّف المزدوج، والرّوي النفور لم يسبّبا ثقلا على السّمع

---

[1] السابق، ص.194.

[2] أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الثقافة، بيروت، ج. 6، ص.150.

[3] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص.173.

[4] محمد سعيد إسبر ومحمد أبوعلي: الخليل معجم في علم العروض، ط.1، دار العودة، بيروت، ص.96.

أو نشازا، لتضافر موسيقى بحر الخفيف مع القافية المُردَفة بالألف، في التّخفيف من حِدَّة ذلك.

ويجنح بعضهم إلى توخي البحور القليلة، القلقة الموسيقى، فعْلَ أبي العتاهية، في قوله من بحر المديد:

سَكَنٌ يَبْقَى لَهُ سَكَنُ		مَا بِهَذا يُؤذِنُ الزَّمَنُ[1]

روى الأصفهاني أن سلْما الخاسر سئل من أشعر الناس؟ فقال لسائله:" إن شئتَ أخبرتك بأشعر الجن والإنس، فقال إنما أسألك عن الإنس، فإن زدتني الجنّ فقد أحسنتَ، فقال: أشعرهم الذي يقول، وذكر المطلع السابق[2].

غير أن الشاعر هنا استطاع إن يعالج نبوّ وزن المديد بالزحافات والعلل، فأدخل الخبن على (فاعلاتن) في أول الصدر فصارت (فعلاتن)، والخبن والحذف عليها في العروض والضرب، فصارت (فعِلن). وبذلك سلِست موسيقاه، واقتربت من موسيقى بحر المتدارك العذبة.

ويلاحظ أنّه لم يَعُدْ إلى مزاحفة (فاعلاتن) الأولى بالخبن في أول ثلاثة أبيات متتابعة بعد المطلع وهي قوله:

نَحْنُ في دَارٍ يُخَبِّرُنَـــا		عَنْ بِلاهَا نَاطِقٌ لَسِــنُ

دَارُ سُوءٍ لَمْ يَدُمْ فَــرَحٌ		لامْرِئٍ فِيهَا وَلا حَـــزَنُ

مَا نَرَى مِنْ أَهْلِهَا أَحَدًا		لَمْ تَغُلْ فِيهَا بِهِ الفِتَـــنُ

وكأن عنايته بتلطيف الموسيقى بهذا النوع من الزحاف كانت منصبة على المطلع أولاً.

---

[1] أبو العتاهية: الديوان، مصدر سابق، ص. 366.

[2] الأصفهاني: الأغاني، مصدر سابق، ج.4، ص.14.

وهذه التغييرات في البنية الوزنية الموروثة، والمسماة عروضيا بالزحافات والعلل، متنفس للشاعر، استغله الشاعر العباسي، ومدّ حدوده إلى أقصى الدرجات، مواجها بذاك للنمطية العروضية القديمة. فالوزن الشعري " ممثَّلا ببحوره الستة عشر لم يكن على الاطراد الآلي أو التوالي الكميّ لعناصر الوزن عبر مسافات زمنية لا تنفك تتواتر بالآلية نفسها، وإنما تجري في أحيان كثيرة انزياحات عروضية عن الوزن الأصلي من حذف وإضافة داخل تفعيلات البيت نسميها زحافا أو علة "[1].

والشاعر العباسي – إذ يفعل ذلك – يكون مدفوعا بحس موسيقي، وجمالي أصيل، بحيث تضفي تلك الزحافات والعلل في الغالب سلاسة وقبولا على موسيقى البيت، لاسيما مع البحور النادرة ذات الموسيقى التي لم تصقلها العادة والممارسة بعدُ، كما في مطلع أبي العتاهية. وعند ذلك لا يجد المستمع " ... إخلالا بموسيقية البيت أو انتظامه، وإنما يكون في أغلب الأحيان ذا أبعاد جمالية موسيقية، تتصل بتدفق الوزن وطوله وتنوعه وخصائص التشكيل فيه"[2].

ولهذا كان الزحاف مظنة زلل الأقدام، لا يثبت على أرضه، ولا يفلح فيه إلا الشاعر الموهوب ذو الأذن الشعرية الأصيلة. وهو من الحساسية والدقة والخصوصية، بحيث قال فيه الأصمعي :" الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يُقدم عليها إلا فقيه "[3].

ويمكن الدارسَ أن يقرأ في كثير من تصرفات الشعراء العباسيين في الزحافات والعلل التي تدخل تفعيلات بحورهم، تأويلات وإسقاطات فكرية أو شعورية، تنم عنها تلك التوجهات العروضية كما في قول المتنبي:

لَيَالِيَّ بَعْدَ الظَّاعِنِينَ شُكُولُ   طِوَالٌ وَلَيْلُ العَاشِقِينَ طَوِيلُ[4]

---

[1] أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط.1، 2009م. ص. 143.
[2] السابق، ص.144.
[3] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.1، ص.125.
[4] المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج. 3، ص. 95.

فهو مطلع غزلي تقليدي فيه شكوى اللّيالي، التي تزداد طولا وثقلا على نفوس العشّاق بعد رحيل أحبابهم، وهو من بحر الطّويل الثالث ذي الضّرب المحذوف، أي (فعولن) المحوّلة عن (مفاعيلن) بعد إسقاط السّبب الخفيف (/0) منها: (مفاعيلن) = (مفاعي) = (فعولن). وبذلك تتماثل من حيث الوزن مع (فعولن) الجزء الأوّل من بحر الطّويل، كما تتماثل اللّيالي في طولها وثقلها على الشّاعر، محدثة موسيقى تُشيع الإحساس بالرتابة والملل في النفس، أمّا (فعولن) الجزء الثالث فشَبهها بها أبعد، بسبب لزوم القبض لها أي حذف الخامس الساكن، وهو زحاف لازم لها مع هذا الضّرب المحذوف، وهو ما يسمّيه العروضيون الاعتماد[1] فتصبح على الشكل (فعول) وجوبًا، بخلاف (فعولن) الأولى التي قد تسلم من القبض فتتماثل مع الضّرب:

لَيَاليْ يَ بَعْدَ ظْظَا طِوَالُنْ وَلَيْلُ لْعَــا عِنِينَ شُكُولُو شِقِينَ طَوِيلُوْ

0/0// /0// 0/0/0// 0/0// 0/0// /0// 0/0/0// 0/0//

فعولن مفاعيلن فعول فعولن فعولن مفاعيلن فعول فعولن

وهكذا تشبه موسيقى أوّل الصّدر والعجز الجزء الأخير من البيت، كما تتشابه تلك اللّيالي. أمّا لزوم الجزء الثالث القبض (فعول) إجباريا فيزيد من الإحساس بالرّتابة والتّكرار الذي يتحالف مع اللّيالي في إضفاء الشعور بالثقل والضجر، اللّذين يموجان في أعماق الشّاعر. كما أنّ الرِّدف الملازم لهذا الضّرب يولّد امتدادا في الصّوت، فيه انسجام مع طول اللّيالي، ونوع من التّعويض عمّا ذهب من التفعيلة الأخيرة، بعد سقوط السّبب الخفيف من آخرها.

يُذكر أن الدّكتور طه حسين عدّ القصيدة التي مُستَهَلّها هذا المطلع من روائع ما نظم المتنبّي في سيف الدّولة[2]. لما تميّزت به من نفَس ملحمي وقدرة تصويرية فائقة، وحركية أضفت عليها حيوية تذكّر برائعته في وصف معركة الحدث.

---

[1] مصطفى حركات: قواعد الشّعر، المؤسّسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية، الجزائر، 1989م، ص56.

[2] طه حسين: مع المتنبي، دار المعارف، القاهرة، ط.12، ص. 238.

ولعل من أسباب ذلك فيما يخص المطلع – إضافة إلى حلاوة موسيقاه ودلالتها – غناه بقيم بلاغية منها " التفسير بعد الإبهام "، الذي عدّه ابن الأثير مع الصّناعة المعنوية، ورتّبه سابعا في أنواعها الأحد عشر. وبيّن الغرض من استعماله بقوله :" اعلم أنّ هذا النّوع لا يُعمد إلى استعماله إلاّ لضرب من المبالغة، فإذا جيء به في كلام فإنّما يُفعل ذلك لتفخيم أمر المبهَم وإعظامه... "[1].

وهو في هذا المطلع وارد في قوله " طِوال " فإنّما هو تفسير لقوله " شكول "، الذي أجمل به تشابه اللّيالي ففخّمها في نفوس المستمعين، وشوّقهم إلى معرفة تفسير ذلك؛ إلى جانب ما في قوله: " وليل العاشقين طويل " من ضرب للمثل مشهور في الصّنعة البديعية، وما أكثر ما برّز فيه المتنبّي، وسارت بسببه أبياته في النّاس.

وما قيل عن المديد مع أبي العتاهية، قد يقال عن المنسرح مع أبي فراس الحمداني في قوله:

يَا حَسْرَةً مَا أَكَادُ أَحْمِلُهَا   آخِرُهَا مُزْعِجٌ وَأَوَّلُهَا[2]

ويشكو هذا البحر – ولا شك – من اضطراب موسيقاه وإمكان التباسها بأوزان أخرى، إضافة إلى اشتماله على تفعيلة تنتهي بمتحرك وهي مفعولاتُ(أو فاعلاتُ في شكلها المطوي)، وهو الاضطراب الذي أشار إليه حازم القرطاجني بقوله :" فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلا "[3].

ومع ذلك فللدكتور شكري عيّاد تعقيب على تهجم الدكتور عبد الله الطيب المجذوب على المنسرح، مبديا دهشته من اللغة التي وسمت ذلك التهجم حتى استمد فيها من قاموس ألفاظ " القذف "، مصنفا ذلك في قائمة ما نستطيع أن نطلق عليه (العداء الشخصي) البعيد عن الموضوعية المحايدة، الكفيلة بكسب الأتباع والمناصرين. فبعد أن ثمّن له صدق إحساسه بالخصائص الموسيقية للأوزان، في غالب الأحيان استدرك عليه قائلا إن :" ...

---

[1] ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ج.2، ص.24.

[2] أبو فراس الحمداني: الديوان، مصدر سابق، 271.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص. 268.

تصويره لخصائص بعض الأوزان يحمل ذلك الطابع الشخصي حتى إن المرء ليدهش حين يرجع إلى ذوقه أو قراءاته يستفتيها في صحة ما يقرؤه من أحكام. من ذلك قوله عن المنسرح إن فيه لونا جنسيا، بحيث يمكن تصويره بصورة المتكسر أو المغني المخنث "[1].

وساق الدكتور عيّاد أمثلة من المدونة الشعرية العربية، يدافع فيها عن " فحولة " هذا البحر، تتضمن أغراضا شعرية حماسية رجولية، كمقطّعة رواها أبو تمام في " حماسته " لرجل من حِمير في وقعة كانت لبني عبد مناة وكلب على حِمْير. وقد اضطر شكري عياد إلى تبرير إيراده إياها كاملة بما يناسب حاجته إلى نفي التكسر والتخنث معنى وموسيقى عن المنسرح، منبها إلى الانتقائية التي طبعت اختيارات الدكتور المجذوب وهو يَصِم المنسرح بذلك. وهو ما يجردها من القدرة على الإقناع، ومشيرا إلى أبي الطيب المتنبي الذي نظم في هذا البحر سبعة من المئة من مجموع أبيات قصائده ومقطعاته، وهو شاعر الفحولة والرجولة... "[2]، وهذا حق يؤيده فيه حازم القرطاجني الذي ذكر في المقولة السابقة أن في هذا البحر جزالة.

على أنه لا مشاحة في انصراف الشعراء عن النظم في هذا البحر، لأشياء منها: عدم وضوحية موسيقاه، بسبب تداخلها مع موسيقى بحور مشابهة له في التفعيلات، كالرجز والسريع.

وفي المقابل يرد التساؤل عن قدرة البحور المشهورة على الاستمرار في عطائها الموسيقي، أفلم تبلغ الأذن العربية درجة التشبع منها باصطلاح الأسلوبيين، وحق لها البحث عن آفاق موسيقية جديدة؟. لقد تساءلت نازك الملائكة عن الأوزان العربية التقليدية في شكلها الأساسي الذي بناها عليه الخليل قائلة :" ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا، وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا، حتى مجّتها؟ "[3].

---

[1] شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط.1، 1968م، ص.19.

[2] السابق، 19 – 20.

[3] نازك الملائكة: ديوان شظايا ورماد، مرجع سابق، ج.2، ص. 8.

ونحن إذا نظرنا مثلا في إحدى روائع الشعر العربي، التي نظمت على الخفيف أحد ألذ البحور موسيقى، وهي سينية البحتري، وجدنا جماليتها الموسيقية متأتية من مسيقاها الداخلية أكثر، لاسيما ميزة الصفير الناجمة عن توارد الصاد والزاي التي قلما يخلو بيت من أحدهما أو كليهما، فضلا على السين الذي هو روي لازم لنهاية كل بيت. فقد استطاع البحتري بهذه الموسيقى أن يجنبها النمطية المعهودة من ألفة الأذن للخفيف، خصوصا في العصور المتأخرة، مع ازدهار فن الغناء واتخاذه موسيقى مفضلة في المديح النبوي.

ومن أجل إثبات الذات قد يسلك الشاعر العباسي غير سبيل المخالفة، فيعمد إلى القواعد العروضية المتبعة، ويمعن في التمسك بها والزيادة عليها والتفنن في صور إيرادها. وقد تكون طريقة " لزوم ما لا يلزم " التي عُرف بها أبو العلاء المعري ونظم عليها ديوانا ضخما أحد أظهر معالم تلك السبيل، وهذه الطريقة إنما هي نوع من تحدي الشعراء المحدثين للفحول إذا نظرنا إليها من جهة تغالب الأجيال ومحاولات التميز.

غير أننا إذا نظرنا إليها من الناحية الفنية، رأيناها محاولة لتطلّب قوة الأثر الموسيقي، ودعمه بالتزام صوت إضافي قبل الروي. فكأن الشاعر العباسي – ممثَّلا هنا بأبي العلاء المعري – لم يعد يثق بقدرة نمط واحد من الإيقاع على المساهمة في لفت سمع المتلقي، من أجل تمهيد السبيل لإيصال الرسالة، فذهب يقلّب القافية وجها لبطن حتى يستخرج كل طاقاتها النغمية الموجودة بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل.

وليس من الإبعاد الذهاب إلى أن المعري، وهو يضيف إلى لزوم ما لا يلزم نظمَه قصائد ومقطعات شتى برويّ واحد، تختلف صوره حركةً وسكونا، وتتنوع القوافي التي يوجد فيها إطلاقا وتقييدا ووصلا وغيرَ ذلك، إنما كان يدفعه إلى ذلك إحساسه الفني بأن موسيقى قافية ما، قد تكون أقدر من أخرى على حمل المحتوى الفكري، ونقل الشحن العاطفي إلى المستمع، وأنسب لموضوع دون آخر. لاسيما أن غالب موضوعات لزومياته تجري في وادٍ واحد تقريبا وهو التأمل في الوجود والنفس الإنسانية وأخلاقها.

إنه السعي إلى استقصاء البحث عن أكبر قدر من الإمكانات الموسيقية، التي تتيحها القافية في إيقاعاتها المختلفة، ويسمح بها الروي في توزعاته المتباينة على الحركات الثلاث:

الضمة والفتحة والكسرة، وعلى السكون، وتبدلات مواقعه عند تنويع القافية أحيانا بحسب وضعه من سائر حروفها، وما يتولد عن ذلك من إشباع بالواو أو الألف، أو الكسرة تبعا لتلك الحركات. وما يحدثه ذلك – بالضرورة – من تنويع في الوقفة النغمية للبيت.

لذلك نراه يخوض في شعاب التجريب الموسيقي، ويترك لأذن المستمع جمالية تلقي شعره، بناء على الحالة النفسية التي تهيمن عليه، والتي تستطرف – بناء على ذلك – نوطة دون أخرى.

وهو ما يحيل إلى حازم القرطاجني ومحاولته الرائدة لدراسة العلاقة بين المعنى الشعري والموسيقى التي تحتويه. إذ كان من أهم ما تفتقت عنه عبقريته في دراسة عروض الشعر العربي " ... البحث في علاقة الأغراض بالأوزان، أو بأسلوب آخر في الأوزان من حيث هي مخيلة للأغراض "[1].

وإذا لم يكن للمطلع خصوصية في مسألة الموسيقى الخارجية، لكون القصيدة العربية العمودية موحدة الأبيات من حيث الوزن والقافية، يشترك في ذلك المطلع وغيره من الأبيات، قياسا بالأشكال التجديدية في بناء القصيدة العربية اللاحقة، كالموشحة التي ينفرد فيها المطلع أو المذهب بقافية تخالف قوافي الأدوار، فإن الميزة الوحيدة المتبقية للمطلع من هذه الناحية هي التصريع .

فمعلوم أن التصريع من أظهر ما يتميز به المطلع من خصوصيات تفرقه عن سائر أبيات القصيدة، وهي خصوصية موسيقية بالدرجة الأولى. والتصريع " ...عبارة عن استواء آخر جزء في صدر البيت، وآخر جزء في عجزه في الوزن والروي والإعراب وهو أليق ما يكون بمطالع القصائد، وفي وسطها ربما تمجّه الأذواق والأسماع ... "[2].

[1] محمد الحافظ الروسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، دار الأمان، الربط، المغرب، ط.1، 2008م، ج.2، ص.710.

[2] ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، مصدر سابق، ج.2، ص.278.

هذا الاستواء ليس إلا تماثلا موسيقيا بين نهاية الصدر والعجز، وهو ما من شأنه أن يرسّخ النوطة الموسيقية في السمع، و يُقوّيَ أثرها فيه. بحيث يستمر رجع رنينها في الأذن مهما توالت صدور الأبيات اللاحقة المجردة منها.

أما ابن منظور فيعرّفه، مضيفا إلى تعريفه تبريرا وظيفيا للتصريع بقوله : " التصريع في الشعر: تقفية المصراع الأول مأخوذ من مصراع الباب، وهما مصراعان، وإنما وقع التصريع في الشعر ليدل على أن صاحبه مبتدئ إما قصة وإما قصيدة، كما أن " إمّا " إنما ابتدئ بها في قولك: ضربت إمّا زيدا وإمّا عمرا ليعلم أن المتكلم شاكّ"[1].

ويبيّن التغيير اللازم من التصريع والذي يلحق العروض، متمثلا في نقص أو زيادة تنالها تبعا للضرب ممثلا لذلك بقوله :" فمما العروض فيه أكثر حروفا من الضرب فنَقَص في التصريع حتى لحق بالضرب قول امرئ القيس:

لِمنْ طلل أبصرتُه فشجاني   كخَطّ زَبور في عَسيبِ يمانِي

فقوله: شجاني فعولن، وقوله: يماني فعولن، والبيت من الطويل وعروضه المعروف إنما هو مفاعلن. ومما زيد في عروضه حتى ساوى الضرب قول امرئ القيس:

ألا انعم صباحا أيها الطّللُ البالي   وهل ينعمن من كان في العصُر الخالي[2]

وصرّع البيت من الشعر: جعل عروضه كضربه "[3].

وقد أشار ابن منظور إلى وظيفة بنيوية نوعية مهمة للتصريع، وهي تنبيه المتلقي إلى أن الشاعر يبتدئ قصيدة، وهو ما سبقه إليه ابن رشيق بعبارة أكثر وضوحا بقوله:" وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية، ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور،

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، مادة صرع.

[2] في الديوان: "عِمْ "، و " وهل يَعِمنْ "

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة صرع.

ولذلك وقع في أول الشعر ".[1] ومعنى قوله هذا أن للتصريع وظيفة (توجيهية تجنيسية)، توجه ذهن المتلقي ووجدانه إلى أن الرسالة التي سيتلقاها من جنس الموزون لا المنثور. لذلك وقع التصريع في أول القصيدة.

ولكن يبدو أن للتصريع وظيفة أخرى إضافة إلى ما سبق، وهي الإشعار بالانتقال من معنى إلى آخر في القصيدة نفسها، وهو ما يفهم من عبارة " مبتدئ قصة "، ولذلك لم يشترط ابن منظور كونه في البيت الأول.

وهو ما كان ابن رشيق صاحب سبق إليه أيضا، وتفصيل في قوله :" ... وربما صرّع الشاعر في غير الابتداء وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارا بذلك وتنبيها عليه "[2].

ويذهب سعيد الأيوبي إلى أن من وظائف التصريع في غير البيت الأول – وهو من الناحية الموسيقية تجديدٌ للمطلع – تجديدَ النفَس الشعري، وذلك بالعودة إلى تقوية النوطة الموسيقية، التي يكون التباعد عن المطلع مظنة إضعافها وزوال تأثيرها. إضافة إلى قدرته على أن يكون عنصر ربط، يُقوّي التماسك والتلاحم بين الأفكار والمعاني، بقوله :" والنقد الحديث يسمي التصريع في غير البيت الأول (تجديد المطلع) وكأن الشاعر يبدأ قصيدته بداية جديدة أو يعطف الأجزاء على بعضها عطفا متينا ويوحد بين معانيها وأفكارها... "[3].

وربما جعل ذلك كلُّه ابنَ رشيق لا يستكره التصريع في غير الابتداء، كما فعل ابن حجة في تعريفه السابق. بل هو عنده " ... دليل على قوة الطبع وكثرة المادة إلا أنه إذا كثر في القصيدة دل على التكلف "[4].

---

[1] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.1، ص.156.

[2] السابق: الموضع نفسه.

[3] سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص. 135.

[4] ابن رشيق: العمدة، مصدرسابق، ص. 157.

لكن ابن رشيق يستثني من شرط عدم الإكثار المتقدمين من الشعراء، ثقة منه بسلامة طبعهم، وصفاء سليقتهم، وبراءتهم من التكلف، فلم يرَ عيبا تصريعَ امرئ القيس ثلاثةَ أبيات متتالية من رائيته التي مطلعها:

أحارِ بنَ عمرو كأني خَمِرْ ويعدو على المرء ما يَأتمرْ [1]

وهذه الأبيات هي:

تروح من الحي أم تبتكــــرْ وماذا عليك بأن تنتظـــــرْ

أمرخٌ خيامهمُ أم عشُــــــرْ أم القلب في إثرهم منحدرْ

وشاقك بينُ الخليط الشُّطُرْ وفيمن أقام من الحي هــرْ [2]

ويظهر أن شعراء البديع من المحدثين أنفسهم كانوا مع هذا الذوق، فلم يطلقوا العنان لأنفسهم في مضمار التصريع. مع ما عُرفوا به من شغف بالبديع، ومع اعترافهم بسحره الذي أخذ بألبابهم، كأبي تمام القائل:

وتقفو إلى الجَدْوى بجدوى وإنّما يروقكَ بيتُ الشّعْر حين يُصرّع[3]

وتعريف ابن منظور التصريع بالتقفية، يحيل إلى مصطلح آخر قد يوهم بأنه مرادف له، غير أن ابن رشيق يردف تعريف التصريع بتعريف للتقفية، يهدي إلى التفريق بينهما، بعد تنبيهه على كونه موضع إشكال وتداخل يقول:" هذا باب يُشكل على كثير من الناس علمُه [...] فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته [...] والتقفية أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة مثال ذلك قوله [يعني امرأ القيس]

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقْطِ اللّوى بين الدَّخُول فحَوْمَلِ

---

[1] الديوان، مصدر سابق، ص. 109.

[2] السابق: الموضوع نفسه. والبيت الثالث في الديوان هو: وفيمن أقام من الحي هرْ أمِ الظاعنون بها في الشطُر

[3] أبو تمام : الديوان مصدر سابق، ج.2، ص.322.

فهما جميعا مفاعلن، إلا أن العروض مقفى مثل الضرب فكل ما لم يختلف عروض بيته الأول مع سائر أعاريض أبيات القصيدة إلا في السجع فقط فهو مقفى "[1].

وهو الفرق الذي يلخصه الخطيب التبريزي بقوله :" والفرق بين المصرّع والمقفى أن التصريع هو أن يقسم البيت نصفين، ويُجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع، وتُغيّر العروض للضرب ... والمقفى مماثلة الضرب من غير تغيير... "[2].

وذلك ما درج عليه المعاصرون في تعريف المصطلحين والتفريق بينهما، فالتصريع عندهم هم أيضا " أن يجعل الشاعر العروض والضرب متشابهين في القافية في البيت المصرع على أن يكون عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته ... "[3]، أما التقفية فهي " أن يتساوى العروض والضرب من غير نقص ولا زيادة فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة "[4].

أما البديعيون فلا يأخذون بهذا التفريق في جهازهم المصطلحي والمفهومي، الذي يكتفون فيه بمصطلح التصريع، دالا على ما تدل عليه التقفية والتصريع كلاهما عند العروضيين. وهو ما تحمله الضميمة التي أضافها صفي الدين الحلّي إلى تعريفه السابق للتصريع بقوله :" ... ولا تُعتبَر فيه قاعدة العروضيين في الفرق بين المصرّع والمقفّى باصطلاحهم "[5].

وإذًا يوافق العروضيون أصحاب البديع في حد التصريع، القائم على موافقة العروض الضربَ في الوزن والقافية. ويخالفونهم بعد ذلك في مسألة التفريق بينه وبين التقفية. ومناط التفريق بينهما هو مآل العروض بالزيادة أو النقص بعد مساواتها بالضرب.

---

[1] ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدرسابق، ص.156.

[2] الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2003م، ص.17.

[3] محمد سعيد إسبر ومحمد أبو علي: الخليل معجم في علم العروض، مرجع سابق، ص.24.

[4] السابق، ص.27.

[5] صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، مصدر سابق، ص.188.

فمما يفهم من النماذج التي يمثل كل فريق بها للمعنَيين، أن العروضيين يشترطون للتصريع تبعية تُلحق العروض بالضرب، وتؤدي إلى حدوث تغيير كميّ في العروض بزيادة أو نقص يخرجها عن الاستعمال المطرد لها في الواقع الشعري، فإذا وقعت الموافقة بين العروض والضرب من غير زيادة أو نقص، سموها " تقفية ".

وقد نجم هذا الاختلاف عند الفريقين، من اكتفاء البديعيين بالنظرة الأفقية الجزئية التي تمتد من آخر الصدر حتى آخر العجز. أما العروضيون فإنما يصدرون من تصور يعتمد المنظار العمودي الكلي، أي إلى ما ينتظمه العمود النازل من أعاريض تتتابع نزولا من عروض المطلع حتى آخر معمار ذلك العمود عند عروض البيت الأخير. فما كان من المطالع ذا عروض موافقة لما بعدها من أعاريض – إلا في السجع – كان مقفى. وما كان منها ذا عروض مخالفة لسائر الأعاريض زيادة أو نقصا، كان مصرّعا.

هذا على اعتبار أن الأصل والأكثر في التصريع أن يكون في المطلع كما يستحب البديعيون، وهو ما صرح به ابن حجة في تعريفه السابق، ويعضده عليه ابن سنان الخفاجي الذي يقول :" والذي أراه أن التصريع يحسن في أول القصيدة [...] فإذا ما تكرر التصريع في القصيدة فلست أراه مختارا "[1].

فإذا صرّع الشاعر في أثناء القصيدة فإنما ذلك – مثلما نبّه إلى ذلك ابن رشيق آنفا – على نية الدخول في منعطف فكري أو شعوري جديد، فكأننا – والحال هذه – أمام قصيدة جديدة بمطلع مصرع خاص بها.

وقد ذهب الخفاجي يجادل عن استحباب التقليل من التصريع، والاكتفاء منه بالمطلع جهد المستطاع، بأسلوب حواري وقالب تمثيلي. يقول :" فإن قال قائل: كيف يكون التصريع وغيره من الأصناف التي أشرتم إليها حسنا إذا قلّ، وإن كثر لم يكن حسنا؟ قيل له: هذا غير

[1] ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تحقيق: داود غطاشة الشوابكة، دار الفكر، عمّان، ط.1، 2006م، ص. 181.

مستنكر ولا مستطرف، وله أشباه كثيرة، فإن الخالَ يحسن في بعض الوجوه، ولو كان في ذلك الوجه عدة خِيلان لكان قبيحا [...] والعلة فيه أنه إنما كان حسنا بالإضافة إلى غيره"[1].

معنى هذا أن الدعوة إلى التقليل من التصريع، هدفها المحافظة على الخصيصة الموسيقية للتصريع، التي إنما تبرزها كقيمة متميزة نُدرتُها وخُلوّ غالب الأبيات منها، أما كثرة تواردها فإنها خليقة بإذهاب رونقها وطمس بريقها، وذلك ما يُعبَّرُ عنه في الدرس الأسلوبي الحديث بـ " التشبّع " "**La Saturation** " والتي فحواها أن " الخاصية الأسلوبية هي بمثابة المادة المنحلة، والنص بمثابة السائل، فإذا تكررت السمة الأسلوبية باطّراد تشبع النص فلم يعُد يطيق إبرازها كعلامة مميِّزة ... "[2].

وترتب على عدم تفريق البديعيين بين المفهومين تقليلهم من قيمة التصريع الفنية، والتشكيك في ميزته البديعية. حتى لتُشتمّ رائحة الإكراه والقسر عند بعضهم وهو يخصص له حيّزا في بديعياته، فعْلَ ابن حجة الحموي الذي يقول بعد تعريفه السابق للتصريع، والتمثيل له:"... وعلى كل تقدير، ليس في نوع التصريع كبير أمر حتى يُعدّ من أنواع البديع، ولكن القوم كلما تغالوا في الرخص رغبوا في الكثرة "[3].

ولكن إذا أخذنا بقاعدة الانحراف أو العدول عن المألوف، التي يؤسس الأسلوبيون عليها تمييزهم للعبارة الفنية أو الشعرية من المألوف منها، كان التصريع (بشروط العروضيين) ذا قيمة فنية بديعية. بما أن التفعيلة التي في آخر الصدر تُتجاوز بها دائرة الاستعمال النمطي، عند تغييرها بالزيادة أو النقصان.

وتبقى الإشارة إلى الحالة المعاكسة، وهي خلوّ المطلع من التصريع. ففي مطلع إحدى روائع أبي نواس نجد قوله:

وَدَارِ نَدَامَى عَطَّلُوهَا وَأَدْلَجُوا   بِهَا أَثَرٌ مِنْهُمْ جَدِيدٌ وَدَارِسُ[4]

---

[1] السابق، الموضع نفسه.

[2] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص. 129.

[3] ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، مصدر سابق، ج.2، ص.278.

[4] أبو نواس: الديوان، مصدر سابق، ص.49.

فنلاحظ أن غياب التصريع لا يحمل على الشعور بابتداء قصيدة جديدة، كأنه يصل هذه المقطعة بما قبلها، مريدا البقاء في حلقة مفرغة من حالة السكر، لا يُدرى أين طرفاها:

فَمَا الغَبْنُ إلا أنْ تراني صاحيًا وَمَا الغُنْم إلا أن يُتَعْتِعَنِي السُّكْرُ [1]

وإسقاط التصريع في مطلع القصيدة، وما يثيره من إحساس بارتباطها بالنص السابق، فكرة تشجع على التساؤل عن مدى ما كان سيصل إليه الأمر لو استمرت محاولات التحلل منه وتغييبه، وتنامت جيلا بعد جيل حتى تستحيل ظاهرة قائمة بنفسها. أكنا سنصل – مثلا – إلى توجه النقد العربي القديم إلى البحث عن وحدة أشمل وأوسع دائرة من وحدة الموضوع في القصيدة الواحدة، إلى ما يُسمى " وحدة الديوان "؟، لاسيما عند الشعراء المعروفين بدوران قصائدهم على محور نفسي أو مزاجي واحد كشعراء الخمريات والتصوف والزهد.

ففي مجال الدراسات القرآنية، وُجد من العلماء والدارسين من أجال فكره وأعمل اجتهاده في موضوع ترتيب سور القرآن الكريم. وهو ما أدى إلى محاولة الوقوف على أسرار الارتباط بين السابق من بعض السور واللاحق منها، وإلى نكتة دقيقة جدا لها شبه بمسألة ترك التصريع في المطلع، تتمثل هذه النكتة في ترك البسملة بين سورتي الأنفال والتوبة.

فقد ذكر الحافظ جلال الدين السيوطي أن ابن عباس – رضي الله عنهما – استشكل الفصل بين سورة الأعراف من جهة، وسورتي يونس وهود " وقد كان يظهر في بادئ الرأي : أن المناسب إيلاءَ الأعراف بيونس وهود، لاشتراك كلٍّ في اشتمالها على قصص الأنبياء، وأنها مكية النزول، خصوصا أن الحديث ورد في فضل السبع الطوال، وعدوا السابعة يونس [...] ففي فصلها من الأعراف بسورتين هما الأنفال وبراءة فصل للنظير عن سائر نظائره، هذا مع قصر سورة الأنفال، بالنسبة إلى الأعراف وبراءة "[2].

وهو ما دفع ابن عباس إلى أن يسأل الخليفة عثمان بن عفان – رضي الله عنه – " ما حملكم على أن عمدتم إلى الأنفال وهي من المثاني. وإلى براءة وهي من المئين، ففرقتم

---

[1] السابق، ص. 44.

[2] الحافظ جلال الدين السيوطي: أسرار ترتيب القرآن، دراسة وتحقيق عبد القادر أحمد عطا، دار بوسلامة، تونس، 1983م، ص.103.

بينهما، ولم تكتبوا بينهما سطر بسم الله الرحمن الرحيم، ووضعتموها في السبع الطوال؟ فقال عثمان: كان رسول الله – صلى الله عليه وسلم – ينزل عليه السور ذوات العدد، فكان إذا نزل عليه شيء دعا بعض من كان يكتب، فيقول ضعوا هؤلاء الآيات في السورة التي يذكر فيها كذا وكذا، وكانت الأنفال من أوائل ما نزل، وكانت براءة من آخر القرآن نزولا، وكانت قصتها شبيهة بقصتها، فظننت أنها منها، فقُبض رسول الله – صلى الله عليه وسلم – ولم يبين لنا أنها منها، فمن أجل ذلك قرنت بينهما ولم أكتب بينهما سطر بسم الله الرحمن الرحيم"[1].

وإذًا يكون المفهوم من هذا التفسير أن ترك البسملة بين السورتين، علامة على ترابط نصي بينهما. يمكن أن يحمل علية عدم الفصل بتصريع المطلع بين السابق من القصائد واللاحق منها.

ويتصل بهذا السياق ما ذهب إليه الزركشي في مناسبة فاتحة السور بخاتمة التي قبلها، يقول:" ومن أسراره مناسبة فاتحة السورة بخاتمة التي قبلها، حتى إن منها ما يَظهر تعلقها به لفظا كما قيل في: ﴿ فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأكُولٍ ﴾ [الفيل، الآية 5]، ﴿لإِيلاَفِ قُرَيْشٍ﴾ [قريش، الآية1]. وفي الكواشيّ[2] لما ختم سورة النساء آمرا بالتوحيد والعدل بين العباد، أكّد ذلك بقوله: ﴿يَأَ أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا أَوْفُوا بِالعُقُودِ﴾[المائدة، الآية :1] "[3].

وإذا كان المسدي يرى أن العدول الجزئي لصاحب النص عن ظاهرة أسلوبية بنى عليها غالب نصه، كظاهرة السجع مثلا، يصبح هو في نفسه خصيصة أسلوبية[4]، فكذلك خلوّ المطلع من التصريع. لكونه في الأصل أفقَ انتظارٍ للمستمع الذي تعوّد أن تتلقى أذنه المطلع مصرعا.

---

[1] السابق، ص.103 – 104.

[2] هو أحمد بن يوسف بن حسن بن رافع موفق الدين الكواشي الموصلي الشافعي، توفي سنة 680هـ، وله كتابان في التفسير أحدهما التبصرة والثاني التلخيص، ذكرهما صاحب كشف الظنون.

[3] الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 2006م.، ج.1، ص.134.

[4] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص. 130.

وتقابل تركَ التصريع صورة مضادة، تتمثل في مبالغة بعض الشعراء في تصريع المطلع، حتى الالتزام بما لا يلزم، كما في مطلع لامية العجم للطُّغَرائيّ:

أَصَالةُ الرَّأْيِ صَانَتْنِي عَنِ الخَطَل   وحِلْيةُ الفَضْلِ زَانَتْنِي لَدَى العَطَلِ

فلم يكتف الطغرائي بالتصريع حتى سبّق صوت اللام (الرّويّ) بالطاء، التي كررها في طرفي التصريع، ملتزما بما لا يلزم من هذا اللون البديعي. إضافة إلى سبق الطاء بالخاء والعين وهما من حروف الحلق، وما توارد من حروف إطباق أخرى في حشو البيت " الصاد" مرتين، و"الضاد" مرة واحدة ، كما أنها جميعا من حروف الشدة.

الموسيقى الداخلية

التشكيل الصوتي وسيلة لاستغلال طاقة الصوت الموسيقية، والتي هي إحدى أكثر العناصر الفنية فاعلية في بناء جمالية القصيدة. ذلك هو مضمون عبارة الشكلاني البولوني فرانسيزيك سيدلكي التي تتلخص في أنّ:" التنظيم النمطي للبيت تنظيما محكما، ينتزع الطبقة الصوتية للغة من الهمود غير المتشكل الذي هو خاصية الخطاب العادي "[1].

على أن من الواجب الحذرَ من أن يتأدى من هذا، الاعتقاد بقدرة الصوت على إحداث جمالية شعرية بمعزل عن الدلالة. فالشكلانيون أنفسهم رجعوا عن هذه العقيدة " بعد فترة من الإعجاب بالتناغم الخالص [...] إن البنية المصوتة في لغة ما تدرك [...] بوصفها نسقا من التعارضات الفونيمية تستخدم لتمييز الدلالات اللفظية "[2]، فالمحتوى الدلالي هو في الأخير مناط الحكم على ما في البنية الصوتية من نسبة فنية صحيحة بينها وبينه.

ويشبه هذا الاعتقاد في الخطإ، أن يُنظر إلى عمل الموسيقى الداخلية معزولا عن عمل الموسيقى الخارجية. فتلك سذاجة في التصور، ونظرة تشتيتية مضرة، إذ الأصل أن الموسيقى تعمل عملها وسط تناغم سمفوني، وتفاعل وظيفي، وتناسب موضعي، ووحدة عضوية بين مستوييها الداخلي والخارجي. ومن الممكن ببساطة ملاحظة ذلك في قول أبي الطيب:

أَيْنَ أَزْمَعْتَ أَيُّهَذَا الهُمَامُ   نَحْنُ نَبْتُ الرُّبَا وَأَنْتَ الغَمَامُ[3]

مطلع قصيدة نظمها يمدح بها سيف الدّولة وقد عزم على الرّحيل عن أنطاكية، وفيه تتعانق موسيقى الخفيف مع الإيقاع المتردّد من صوت الميم، الذي يتكرّر خمس مرّات (أزمعت، الهمام، الغمام)، تجتمع اثنتان منها في الجزء الأخير (فاعلاتن):

أَيْنَ أَزْمَعْ تَ أَيْيُهَاْ ذَ لْهُمَامُوْ   نَحْنُ نَبْتُ رْ رُبَىْ وَأَنْـ تَ لْغَمَامُوْ

0/0//0/ 0//0// 0/0//0/   0/ /0/ /0 //0 //0 0/0//0/

---

1 فيكتور إبرليخ: الشكلانية الروسي، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت،ط.1، 2000م، ص.74.
2 السابق، ص. 78.
3 المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج. 3، ص. 343.

فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

كما تتوارد الهمزة أربعَ مرّات: ثلاثا بالتواتر في صدور الكلمات الثّلاث الأولى من الشّطر الأوّل " أين، أزمعت، أيهذا "، والمرّة الرّابعة في الشّطر الثاني " أنت ". وتتكرّر النّون خمس مرّات: " أين، نحن، نبت، أنت " بطريقة معاكسة لتوزيع الهمزة، إذ تتردّد في العجز أربع مرّات، وترِد مرّة واحدة في الصّدر. وبذلك يتحقّق لتفعيلات البيت الستّ إيقاع منسجم عن تكرار الصّوتين وتبادلهما في طريقة التّوزيع والتّركيز. ويسترعي الأذن هنا أنّ هذه الأصوات موزّعة على نواحي الجهاز الصّوتي من أقصاه إلى أدناه: فالهمزة من الحلق، والنّون من الثنيّتين واللّسان، والميم من الشّفتين.

وقوله:

وَفَاؤُكُمَا كَالرّبْعِ أَشْجَاهُ طاسِمُهْ بِأَنْ تُسْعِدَا وَالدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهْ[1]

تتميّز البنية الشّعرية في هذا المطلع بموسيقى داخلية، أبرز قيمها الإيقاع المستفاد من تكرار الحرفين المهموسين (السّين، والشّين) بطريقة تعاقبية في كلا الشطرين: الشّطر الأوّل (ش+س)، والثاني (س + ش + س). الخطاب هنا للخليلين على طريقة الشّعراء قديما في المطالع غالبا، والخُلّة رقّة باعتبارها صداقة، يتنزّل لها الخطاب إلى مرتبة المناجاة التي يصلح لها الهمس. كما أنّ السّين حرف صفير والشّين صفته التفشّي، والصّفير والتفشّي هما صوت الرّيح التي تخفق في الرَّبع المهجور أو الطّلل.

ويتواصل الإيقاع من النّاحية الصّرفية مع أفعل التّفضيل : أشجاه " و" أشفاه "، في الموضع نفسه من البنية العروضية في كلّ شطر، إذ هما في محلّ التفعيلة الثالثة (فعولن). وهذا ما لم يتفطّن إليه ابن خالويه اللّغوي الذي كان يَؤُمّ بلاط سيف الدّولة مع جملة العلماء والأدباء، فقد استدرك على أبي الطّيب حين إنشاده هذا المطلع وردّ عليه قوله " أشفاه " ظنا منه أنّه أراد الفعل الماضي[2]، وهو ثلاثي مجرّد يتعدّى بنفسه دون همزة، فيقال: شفاه. ولو

1السابق، ج.3، ص.325.

2السابق، ج.3، ص. 326.

أرهف ابن خالويه سمعه إلى الناحية الإيقاعية بين الشّطرين، القائمة على التّناظر الموضعي بين اللّفظين لتفادى ذلك التوهّم.

وهذا الإيقاع يظهر أيضا في"الرَّبع" و"الدَّمع"، حيث يحافظ صوت العين على رتبته في الصّدر والعجز بالنّسبة إلى الحركات المتقدّمة عليه، فهو ثامن المتحرّكات في البنية العروضية، والأوّل في التّفعيلة الثالثة في الشّطرين:

وَفَاؤُ كُمَا كَرْرَبْـ عِ أَشْجَاْ هُ طَاسِمُهْ بِأَنْ تُسْـ عِدَاْ وَدْدَمْـ . عُ أَشْفَا هُ سَاجِمُهْ

//0/ //0/0/0 //0/0 //0//0 //0/0 //0/0/0 //0/0 //0//0

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ولمّا تناوب الحرفان السّين والشّين المهموسان على حشو البيت، لم تنته القافية بالرّوي مباشرة. بل ختمت بهاء الوصل المهموسة هي كذلك لينتهي البيت بالهمس، ولم يكن الوزن ليسمح بها إلاّ ساكنة، ليكون سكون هاء الوصل – وهو من الموسيقى الخارجية– والهمس عنصر من الموسيقى الداخلية– عونا على إحداث بنية موسيقية متكاملة.

والمتنبي يستحث رفيقيه على أن يفِيا بما وعداه به من مساعدة على البكاء بين يدي أطلال الحبيبة، وقريب من هذا المعنى ما ورد في مطلع معلقة امرئ القيس، و هو من القيم التي حاز بها امرؤ القيس قصب السبق، وقُدّم فيهل على سائر الشعراء، مُنزّلا منزلة الإمام المتّبع فيها.

بيد أن الباقلاّني لم يُؤخذ بسحر هذا الحكم النقدي بصياغته الآسرة، وتراثيته. فعنّ له أن يتعقب الشاعر عائبا عليه ما جعله النقاد مزايا وحسنات، يقول :" الذين يتعصبون له أو يدّعون محاسن الشعر، يقولون: هذا من البديع، لأنه وقف واستوقف، وبكى واستبكى، وذكر العهد والمنزل والحبيب، وتوجع، واستوجع، كله في بيت، ونحو ذلك [...] تأمّل أرشدك الله،

وانظر هداك الله أنت تعلم أنه ليس في البيتين شيء قد سبق في ميدانه شاعرا، ولا تقدم به صانعا. وفي لفظه ومعناه خلل "[1].

بعد ذلك يقف الباقلاني موقف ناقد النقد، فيبسط رأيه في أول معاني المطلع مقلبا إياه ظهرا لبطن. لينتهي إلى أن ذلك المعنى من بيت امرئ القيس إلى المساوئ أقرب منه إلى المحامد، وعلة ذلك " أنه استوقف من يبكي لذكر الحبيب، وذكراه لا تقتضي بكاء الخَلِيّ، وإنما يصح طلب الإسعاد في مثل هذا، على أن يبكي لبكائه ويرقّ لصديقه في شدة بُرَحائه، فأما أن يبكي على حبيب صديقه، وعشيق رفيقه فأمر محال "[2].

واضح أن الباقلاني يسلك في تعقبه هذا المعنى على امرئ القيس، مسلكا تحليليا يستخدمه اليوم النقاد المقتنعون بإسقاط معطيات علم النفس على الممارسة النقدية. إذ يرى أن الشاعر قد أبعد وأحال في مطالبته رفيقيه بالبكاء معه، على طلل حبيب لا يشاركانه إحساسه به، وهو من البداهة بمكان في مجال سيكولوجيا الدوافع في علم النفس الحديث.

غير أن هذا – على ما فيه من بريق ظاهر – من الممكن جدا أ ن يُردّ على الباقلاني، بما يقره علم النفس أيضا، وبما جاءت شواهده في قصص المتيَّمين، وما حفل به شعرهم العذري وشعرِ المتصوفة، من تلك المواجد التي تأخذ بقلب المحب ونفسه كلَّ مأخذ فإذا به يغرق في غرام المحبوب، وإذا به أخيرا يُسقط نظرته إليه على كل من حوله فيعتقد أن الناس جميعا يحبون حبَّه.

من جهة أخرى لن يُعجزَ الناظرَ أن يلاحظ أنّ الباقلاني كان في موقع الموازنة بين نص بشري هو معلقة امرئ القيس، ونص إلهي معجز هو القرآن الكريم، فلا غرابة في أن نجد " ... المؤلف انطلق من نقطة مبدئية استهدفت تحطيم النص الشعري لصالح الخطاب القرآني "[3].

---

1 محمد بن الطيب الباقلاني: إعجاز القرآن، مصدر سابق، ص.175.

2 السابق، ص. 175-176.

3 محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت/ الشركة العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط. 1997م، ص.27.

بصرف النظر عن ذلك كله، فالظاهر أن المتنبئ في مطلعه السابق سيكون أقرب إلى مرضاة الباقلاني، الذي استدرك فصحح معنى امرئ القيس، بشرط أن يكون طلبه البكاءَ "إسعادا " من رفيقيه له، ورقةً لحاله هو لا لطلل المحبوب.

والحديث عن الهمس وتقنياته وحروفه ذو شجون في نقدنا العربي الحديث، إذ طالما رميت القصيدة العربية القديمة بعلو نبرتها الخطابية، وهو ما يجعلها قريبة من الخطبة، بعيدة عن رقة الشعرية وحنوّها. ذلك ما جعل الدكتور محمد مندور يركّز على هذا المفهوم ويطوره ليصبح عنده دعوة فنية جاهر بها في كتابه المؤسِّس " في الميزان الجديد ".

ويعرفه مبيّنا وظيفته ومصدره بأنه :" إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد، وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل، وإنما هي غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد ".[1]

ولكن إذا لم يكن الشعر المهموس هو الخطابة في ضجيجها وصخب نبرتها، فليس هو أيضا الضعف، يقول :" الهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده ... "[2].

ولسنا نرى حاجة إلى نفي الضعف عن الشعر أو الفن عموما، فما أكثر ما كان الضعف البشري مادة صالحة في صناعة الفن، وأداة فعالة في كشف خبايا النفس البشرية. بل إن أنبل أغراض الشعر وأحرها وأصدقها كان منشؤه الضعف كالرثاء والغزل.

غير أنه لا مناص من موافقته كل الموافقة في توكيد فنية شعر الهمس، وأنه يجب ألاّ يُفهم أنه كلأ مباح لأدعياء الشعر، والمتسترين بالارتجالية والمجانية على ضعف صناعتهم

---

1 محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، القاهرة، 2004م، ص.55.

2 السابق، الموضع نفسه.

الشعرية، ف"...الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا إحكام صناعة،..."[1].

كما أنه ليس بالضرورة هروبية من الآخر وانطواءً على الذات، وهو من أخطر ما قد يؤديه إلى الفهم مصطلح " الهمس " نفسه، فالأديب الهامس ذو الحس الإنساني السليم "يحدثك عن أي شيء يهمس به فيثير فؤادك، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمّت إليك بسبب "[2].

ومع كل ما قيل عن شعرنا القديم، فهو لم يعدم شعرية الهمس، فشعر الغزل غالبا، والزهديات وشعر التصوف طافح بهذه الروح، وللبحتري سينيته الذائعة التي مطلعها

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ[3]

إن المستمع لا يملك إلا أن يهب البحتريَّ سمعه وقلبه، منذ اللحظة الشعورية الأولى التي تنطلق من هذا المطلع، حتى نهاية القصيدة، فلا يزال يسمع البحتري وهو يهمس له بأحاسيسه ويبوح له بهواجسه.

وبهذه الروح استطاع الشاعر أن يتخلص " ... من تلك اللهجة الخطابية التي سيطرت على قصائده، بما فيها من جلبة وضجيج، حتى تحول عنده إلى همس حزين يبثه من خلال الشكوى، ويبوح بها بهذه الصراحة لعله يتخفف من بعض آلامها وتداعياتها الثقيلة "[4].

لقد اجتمع في المطلع من حروف الهمس: الصاد، والتاء، والفاء، والسين، وتكررت الفاء ثلاث مرات، والسين أربع مرات.

وفي دراسة أسلوبية قيمة لهذه السينية أشار محمد الهادي الطرابلسي إلى الصفير الذي هو مبدأ المطلع ومنتهاه، " فمنه كان البدء وإليه كان الانتهاء، وقد سمعناه في حشو الصدر

1 السابق، الموضع نفسه.

2 السابق، الموضع نفسه.

3 الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 190.

4 عبد الله التطاوي: تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي مدخل إلى فن المعارضة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط.1، 2007م، ص.136.

أيضا ... "[1]، وهو صفة تعاون عليها مع صوت السين المكرر صوت الصاد في أول الصدر، والصاد حرف إطباق يكسب الصفير غلظة، في حين كان السين حرف انفتاح يضفي على الصفير رقة وعذوبة، فاجتمعت بذلك للصفير الطبقتان الغلاظة والرقة.

والملاحظ أن الشاعر جنح إلى الإظهار في موضع الإضمار في قوله :" نفسي " إذ كان الأصل النحوي أن يقول :"عما يدنسها" لتقدم ذكرها مظهرة قبل ذلك. وإنما فعل ذلك إمعانا في تكرير صوت السين، زيادة على طلب التصريع.

حشد الشاعر كل هذه القيم الموسيقية والنفسية في هذا المطلع، فكان ذلك إعلانا مطلعيا بما بعد هذه البداية من جمالية شعرية، استطاع الشاعر أن ينمّيها ويوزعها على أبيات قصيدته من أولها حتى آخرها.

ولأبي العتاهية مبادئ يهمس فيها بالتحية لأهل القبور، بما يناسب هدوء تلك المساكن الموحشة كقوله:

سَلامٌ عَلَى أَهْلِ القُبُورِ الدَّوَارِسِ كَأَنَّهُمُ لَمْ يَجْلِسُوا فِي المَجالِسِ[2]

وابن الرومي مشهود له بالبراعة في الهمس للعينين، وتحضيضهما على بذل الدموع بمطالع يعزف فيها ألحانا شجية، ذات أصوات معبرة، وهو الشاعر اليائس السوداوي، والقانط المتشائم، والأب الثاكل. وله في هذا داليته الحزينة التي صدّرها بمطلع يذكر بمطالع الخنساء، يقول:

بُكَاؤُكُمَا يَشْفِي وَإِنْ كَانَ لَا يُجْدِي فَجُودَا فَقَدْ أَوْدَى نَظِيرُكُمَا عِنْدِي[3]

بيت تشيع من صوت الكاف فيه حشرجةُ الموت، وصدى نشيج، وبحة بكاء.

وقد يهمس الشاعر العباسي في مطالع قصائد تنتمي إلى أغراض شعرية تتطلب الحركية والصوت والجهد، كابن الرومي القائل في مطلع إحدى طردياته:

---

1 محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، تونس، 2006م، ص.88.

2 أبو العتاهية: الديوان مصدر سابق، ص. 196.

3 ابن الرومي: الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص. 145.

بَكَيْتَ فَلَمْ تَتْرُكْ لِعَيْنِكَ مَدْمَعَا زَمَانًا طَوَى شَرْخَ الشَّبَابِ فَوَدَّعَا[1]

العين والشين والخاء أصوات ذات موسيقى جنائزية، يشيع منها البكاء والنشيج. وليس هذا الإحساس محتاجا إلى تصدير المطلع بلفظ: " بكيت " الناطق بذلك.

وفي القصيدة مشهد للشمس وهي تغرب، طافح بالأسى، يشبه مشهد المناحة. الشمس فيه ليست في حال غروب، بل في حال احتضار، والنُّوّار المائل نحوها عُوَّد يزورنها زيارة الآيس المودّع:

إِذَا رَنَّقَتْ شَمْسُ الأَصِيلِ وَنَفَّضَــتْ عَلَى الأُفُقِ الغَرْبِيِّ وَرْسًا مُذَعْذَعَـــا[2]

وَوَدَّعَتِ الدُّنْيَا لِتَقْضِيَ نَحْبَهَــــا وَشَوَّلَ بَاقِي عُمْرِهَا فَتَشَعْشَعَــــا

وَلَاحَظَتِ النُّوَارَ وَهْيَ مَرِيضَــةٌ وَقَدْ وَضَعَتْ خَدًّا إِلَى الأَرْضِ أَضْرَعَا

كَمَا لاحَظَتْ عُوَّادَهُ عَيْنُ مُدْنَــفٍ تَوَجَّعَ مِنْ أَوْصَابِهِ ما تَوَجَّعَــا

وَظَلَّتْ عُيُونُ النَّورِ تَخْضَلُّ بِالنَّدَى كَمَا اغْرَوْرَقَتْ عَيْنُ الشَّجِيِّ لِتَدْمَعَــا

يُرَاعِينَها صُورًا إِلَيهَا رَوَانِيَــا وَيَلْحَظْنَ أَلْحَاظًا مِنَ الشَّجْوِ خُشَّعَــا

وَبَيَّنَ إِغْضَاءُ الفِرَاقِ عَلَيْهِمَــا كَأَنَّهُمَا خِلاَّ صَفَاءٍ تَوَدَّعَــا

لقد مهّد الشاعر لهذا المشهد بمقدمة بكى فيها شبابه المتصرم، وما كان يقضيه من لهو مع أقرانه، وفي هذا الجمع بين البكائيات والطرديات يلوح سؤال عن مدى تأثير ذلك الجمع بين الأغراض المختلفة في أسلوبية القصيدة، ومدى قدرة الشاعر ومهارته في اختيار المفردات والتراكيب الملائمة لكل غرض، مع الاحتفاظ بوحدة الانطباع التي يمكن أن يخرج بها المتلقي. أو على الأقل الانسجام بين أبنية اللغة المستعملة في معمار القصيدة، حتى لا يخرج القارئ برؤية مشوشة وإحساس ضبابي بما يريد الشاعر الإفضاء به.

---

[1] السابق، ج. 4، ص. 114.

[2] السابق، ص. 116.

سؤال تتفرع عنه عمليا أسئلة أخرى مثل: أي أغراض تلك القصيدة ستُكتب له الغلبة في ترك بصمته الأسلوبية في نفس القارئ وذهنه؟، أهو الغرض الذي كان من حظه المطلع ومقدمة القصيدة، فاستمد أحقية الغلبة من طَرقه بابَ المتلقي أولا، أم الغرض الذي كان خاتمة القصيدة، فاستمد تلك الأحقية من كونه آخر ما علِق بالنفس والوجدان؟. أم إنّ الشاعر المفلق الموهوب هو الذي يستطيع أن يمزج مكونات القصيدة الغرضية كلها في سيرورة وجدانية واحدة، وبنية أسلوبية متجانسة، غير تارك حدودا بينها، منتظرا أن تقع قصيدته على مستمع في عبقريته يمتلك شعرية التلقي، فيخرج من قراءته القصيدةَ بنظرة شاملة موحدة، بعيدا عن النظرة التشتيتية المتأتية من قراءة السطح الظاهر؟.

إننا هنا في مجال الحديث عما يمكن أن نسميه " أسلوبية الغرض الشعري "، فمما لا شك فيه أن الغرض الشعري يشكّل " أحد مكوّنات الشعر العربي سواء بوصفه (موضوعا) يعالجه الشاعر، أو(شكلا أدبيا) له تقاليده ومقوماته الأسلوبية. والغرض الشعري بهذا المعنى ذو تأثير واضح في الصياغة اللغوية ... "[1].

والجدير بالذكر أن النقد العربي القديم لم يُغفل أثر الغرض الشعري في التشكيل اللغوي والأسلوبي للقصيدة عموما وللمطلع خصوصا، فليس الغرض الشّعريّ مجرّد موضوع أو نوع معزول عن إطاره الشّكلي، بل هو فاعليّة شعريّة تؤثّر في الصياغة اللّغوية، وتفرض خصوصيّة أسلوبية تنتهي إلى أن تصبح تقليدا ملتزمًا بمقوّمات فنّيّة قارّة.

فالرّثاء مثلا له تقاليده الأسلوبيّة وأعرافه البلاغيّة التي تميّزه عن المدح أو الهجاء، وبعبارة أخرى تقدم الأغراض الشّعريّة للشاعر قائمة بمجموعة من الاختيارات الأسلوبيّة التي تحدّد لكلّ غرض بنيته اللّغويّة الخاصّة. وهي تقوم ركنًا أصيلا من أركان الشّعر بحيث لا تتوفّر في الأجناس النّثريّة، لذلك كان الغرض الشّعري هدفا مفضّلا عند النقاد والبلاغيين العرب، في محاولة استجلاء القيم النّوعية لكلّ غرض شعري، بما في ذلك المطلع، بل إن هذه المسألة فيه آكد وألزم .

---

1 محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، مرجع سابق. ص.80.

ولا تقلّ الناحية المضمونية (الموضوع) عن الناحية الشكلية، في القدرة على منح الغرض الشعري سلطة التوجيه الأسلوبي في القصيدة، فإذا" ... تجاوزنا عما يفرضه الغرض الشعري باعتباره (شكلا أدبيا) من سمات أسلوبية ضبطها القدماء[...] وأحضرْنا الغرض بوصفه موضوعا، فإننا نجد لموضوعات الشعر العربي تأثيرا في الصياغة اللغوية المختارة... "[1].

وأسلوبية الغرض الشعري هذه تصلح محتكَما يُفزع إليه ضد مماحكات النقاد وتشقيقاتهم، أولئك النقاد الذين يأخذهم التمحّل والتقحّم أحيانا كل مأخذ، ويحملهم على تعقب أبيات من قصائد في أغراض عريقة استقلت بكيانها الموضوعي والأسلوبي، مثل الرثاء والغزل، ومع ذلك غيّبوا هذا المقياس، الفني وذهبوا يعيبونها على الشعراء تحكيما لتواضعات اجتماعية أو مقررات خلقية بعيدة عن الفن والحس الشعري.

فقد روى أبو القاسم الآمدي أن مما عيب على أبي تمام قوله في الرثاء:

كَذَا فَلْيَجِلَّ الخَطْبُ ولْيَفْدَحِ الأَمِرُ فليس لِعَينٍ لَمْ يَفِضْ مَاؤُهَا عُذْرُ [2]

وذلك لأن ظاهر اللفظ يوهم أن الشاعر يتمنى أن يعظم الخطب على المصابين، ويشتد ما بهم من بلاء. وليس هذا الرأي إلا فضل تمحّل لا يُنظر فيه إلى أنه رثاء، ومن طبيعة لغة هذا الفن وأسلوبه المبالغة في التفجع والإشارة إلى عِظم المصيبة، وما يتبع ذلك من استدرار الدمع ومطالبة العين بألاّ تستبقي شيئا منه لأحد بعد الفقيد.

فأسلوب الأمر في المطلع، يمكن أن يؤخذ على أنه إنشاء وضع موضع الخبر الواصف للحدث غير المتضمن للتمني. وقبْل أبي تمام أبدع الشعراء العرب في البكائيات، والمبالغة في تعظيم الرزء، ونداء العينين واستحثاثهما على ذرف الدموع الغزيرة، وعلى رأسهم الخنساء في مطالعها ومقدمات قصائدها المعروفة، ومثله في هذا أبو فراس الحمداني القائل:

أُوصيكَ بالحُزْنِ لا أُوصيكَ بالجَلَدِ جَلَّ المُصاب عنِ التعنيفِ والفَنَدِ [1]

---

1 السابق، ص.الموضع نفسه.

2 أبو تمام: الديوان، مصدر سابق، ج.4، ص. 79.

لذلك لم يرَ الآمدي ما يعاب هنا على أبي تمام[2].

وكما تقترب أسلوبية الغزل من أسلوبية الرثاء والتفجع في أشياء كثيرة، تقترب منها في طابع المأساوية هذا، وفي تمني زيادة الجوى واللوعة كما في قول المتنبي:

جَلَلاً كَمَا بِي فَلْيَكُ التَّبْرِيحُ   أَغِذَاءُ ذَا الرَّشَإِ الأَغَنِّ الشِّيحُ[3]

والموسيقى الداخلية لا تقِلّ أبدا عن الموسيقى الخارجية في القدرة على البوح بالأحاسيس والمشاعر، بل في تجسيد رؤية الشاعر، وبيان موقفه. وكثيرا ما وردت المطالع حافلة بهذا الشحن، متكفلة بوضع السامع أمام الذات الشاعرة في أوضح تجلياتها، يقول المتنبي:

أوْهِ بديلٌ مِنْ قَوْلَتِي وَاهَا   لِمَنْ نَأَتْ وَالبَدِيلُ ذِكْرَاهَا[4]

التوجّع والتعجّب حالتان تثيران النّفس وتنبعان من الأعماق. والفونيمات في البنية الصّوتية لأوه وواها تفيان بذلك، فالهمز والهاء من أقصى الحلق والواو من (الشّفتين) وبذلك يشترك طرفا الجهاز المصوّت في الكشف عن الحالتين، كما أنّ الشّفة من أدقّ الأعضاء تعبيرا بالملامح وأكثرها استعمالا في الكشف عن الحالات الخاصّة (اشمئزاز، تألّم، اندهاش...). يؤكّد هذا وقوع الواو ساكنة في " أوْه " فتخرج بتقارب الشّفتين وتقلّصهما، وهي في "وَاها" مفتوحة تنجم عن انبساطهما وتباعدهما، فإذا كانت حالتا التوجّع والتعجّب مختلفتين متعاقبتين على نفس الشّاعر فإنّ مصدرهما واحد هو الحبيبة، وإذا كانت طريقتا خروج الواو الساكنة والواو المفتوحة مختلفتين (انضمام وتقارب) = (انبساط وتباعد) فمصدرهما أيضا واحد هو الشّفة.   /

---

1 أبو فراس الحمداني: الديوان، مصدر سابق، ص. 86.

2 أبو القاسم الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مصدر سابق، ج.1، ص. 470.

3 المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 243.

4 السابق، ج.4، ص. 296.

والواو والهاء كذلك صوتان هوائيان، والتوجّع والاندهاش احتقان داخلي في النّفس أو القلب، يُحتاج معه إلى التنفيس والانطلاق والهواء ضرورة ملحّة لذلك، وهو الوسط الملائم له. وليس بعيدا عن هذا البيت في دلالاته قوله:

وَا حَرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِمُ   وَمَنْ بِجِسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ[1]

مطلع إحدى الرّوائع التي تظلّم فيها المتنبّي من سيف الدّولة ، وشكا إليه فيها ما يحسّ به من حيف وتهاون بمنزلته.

أوّل هذا المطلع حرف النّدبة " وا " وهو حرف شفوي هوائي، والشّفة من أشدّ أعضاء الإنسان حساسية، وقد كان المتنبّي في هذه القصيدة في أقصى درجات توقّد الإحساس: الإحساس بجفاء الأمير، وكيد الحسّاد والوشاة الذين أوقعوا بينهما، وأمّا هوائية الصّوت فلا شكّ أنّ الشاعر كان في أشدّ الحاجة إلى هواء يبرّد به حرّ قلبه الذي يشكوه، وهذا ما تعينه عليه الألف التي وَصلَهَا بالقلب "قلباه" أي ألف النّدبة، وهي حرف هوائي أيضا. والأصل " قلبي" بياء المتكلّم أو ياء الشّخص كما يسمّيها بعض النحويين، لكنّها حذفت، وتعليل ذلك في النّحو التّقليدي التقاء السّاكنين (سكونها وسكون ألف النّدبة)، لكن يمكن أن يكون ذلك إشارة إلى ذوبان شخص المتكلّم الذي تعبّر عنه تلك الياء تحت لهب حرّ الفؤاد، وهذا ما يناسبه سقم جسمه في عجز البيت، وما السّقم إلاّ نار تأكل الجسم.

وصحيح أنّ " وا " حرف ثنائي للندبة لكن أوّل جزئيه " الواو " يذكر بأشهر واو في النّحو العربي أي واو عطف النسق، هذه اللّفتة توحي بأنّ الشّاعر إنّما ينسق كلامه أو يعطفه على كلام آخر غير مُصَرَّح به، مدلول بغير دال ملفوظ لكنّه مرموز إليه، فما في قلب المتنبّي المحترق أكثر من أن تحصره هذه القصيدة التي يصبُّ فيها ألمه وعتابه، بل اللّغة نفسها تقف عاجزة إزاء ذلك.

تأتي بعد ذلك هاء السكت المتّصلة بقلب الشّاعر: " قلباه " هذه الهاء حقّها أن تكون في الوقف، ويلزمها لذلك السّكون. لكنّه جاء بها هنا في الوصل وهو من الضّرورات

---

1 السابق، ج.3، ص. 362.

الشّعرية، من أجل ذلك حرّكها، وله في تحريكها خياران: إمّا تحريكها بالكسر الذي هو الأصل في تحريك السّاكن، وإمّا تحريكها بالضمّ على التشبيه بهاء الضّمير[1].

وهذا الذي مال إليه الشّاعر، وذاك يتضمّن مقاربة دلالية طريفة، فالمتنبي كما تبيّن يشعر بحرٍّ أذاب شخصه، والذّوبان غياب فلْتُشبه – تبعا لذلك – هذه الهاء هاء الغائب. فضلا عن المقاربة الصّوتية بينها وبين الهاء في قوله " قلبُهُ " بعد ذلك: أي قلب الأمير الذي تغيّر عنه لسعاية الوشاة، فغاب هو أيضا غياب محبّة وعهد.

سبقت الإشارة إلى أنّ هذه الهاء تكون في الوقف أي في آخر الكلام، لكنّه أتى بها في الوصل، فهو لا يريد لما كان بينه وبين ممدوحه من سابق ألفة واتّصال أن يقف. الوقف نفسه يجب أن يتحوّل إلى وصل، بل إنّ حياة المتنبّي كلّها تواصل مُطَّرد، وكلّ ما يظهر أنّه موقف منها يتحوّل إلى وصلات أو منعطفات.

والعلاقات بين الوحدات الدالّة ترتكز على الضدّية بين " الحرّ والشّبم بمعنى البارد، والقلب والجسم "، القلب بوصفه مستودع المشاعر والروحانيات والجسم بوصفه الهيكل المادّي الواقع تحت الحواس " الحر + البرد " = الاستحالة والعدم، وهي الحالة التي يشعر المتنبّي أنّه صار إليها بعد جفوة سيف الدّولة، أمّا القلب والجسم فهي حالة الغياب والحضور: غياب القلب الذائب تحت الحرّ الذي غابت معه ياء المتكلّم وحضور الجسم فقط، بيد أنّه الجسم المحطّم تحت ثقل السّقم والهمّ، لذلك لا بأس بإضافته إلى الياء التي حضرت الآن حضور الذّات المشتكية المتألّمة.

وهذا المطلع خالٍ من الأفعال خلوًّا فسح المجال واسعا أمام الأسماء " حرّ، قلب، من، شبم، جسمي..." التي تحمل الدّلالة على استقرار الحدث: استقرار الحرّ في قلب الشاعر والبرودة والجفاء في قلب الأمير الجافي، واستقرار المرض في الجسم المنهك. وهي موزّعة توزيعا نسقيا عادلا: خمسة في الصّدر "حرّ، قلباه، مَن، قلبه، شبم" ومثلها في العجز " مَن،

1 اليازجيان: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مرجع سابق، ج.2، ص.118.

جسمي، حالي، عنده، سقم ". مع تكرار "مَن" الاسم الموصول الدّال على الأمير، ليكون مركز الوحدات الأخرى طالما أنّه مركز الشّكوى والألم.

والعكس ربما وضع الشاعر العباسي المستمعَ أمام حشد من الأفعال المتلاحقة، المتعاطفة، تتخللها هاء الوصل الساكنة، في إيقاع لافت بين الحركة والسكون، كقول بشار بن برد:

جَفَا وِدُّهُ فَازْوَرَّ أَوْ مَلَّ صَاحِبُهْ   وَأَزْرَى بِهِ أَنْ لا يَزَالَ يُعَاتِبُهْ[1]

حشد الشاعر ستة أفعال: ثلاثة في الصدر ومثلها في العجز، وهو ما أضفى على البيت حركية وديناميكية متعادلة القوى بين المصراعين، لتنتهي تلك الحركية بهاء الوصل الساكنة فجأة في الصدر، وتستأنف الحركة عنفوانها من جديد في العجز بثلاثة أفعال أيضا، فتوقفها الهاء تارة أخرى. إيقاع يصنعه التناوب بين الحركة والسكون: حركة فسكون فحركة فسكون.

كما يرد ما يشبه هذا الإيقاع بالتوزيع المتناسب بين الصدر والعجز، ولكن بين عناصر نحوية مختلفة في البناء منها المركب ومنها المفرد، مثاله قول المتنبي:

لِعَيْنَيْكِ مَا يَلْقَى الفُؤَاد وَمَا لَقِي   وَلِلْحبِّ مَا لَمْ يَبْقَ مِنِّي وَمَا بَقِي[2]

المركب الإضافي" عينيك " يتموضع أوّلا في صدر المطلع، ويقابله المركب من الجار ومجروره " للحبّ " في أوّل العجز، وبالمثل الاسم المفرد الموصول " ما " حيث يحتلاّن المرتبة الثانية من الشّطرين، ثمّ تتواتر الأفعال " يلقى، يبق "، " لقِي، بقِي " بالتّناظر في المصراعين كذلك، والملاحَظ أنّه لمّا كانت ألف " يلقى " محذوفة صوتيا (في النطق) بسبب التقاء الساكنين، ولم يكن هذا الالتقاء واردا مع (يبقى) لتحرّك ما بعده، جيء بالفعل لاحقا لحرف الجزم "لَمْ"، فحُذفت الألف من الفعل علامة على الجزم به، فتساوى الفعلان في الأداء الصّوتي كما تساويا في الموقع.

---

1 بشار بن برد: الديوان، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، دار سحنون، تونس/ دار السلام، القاهرة، ط.1، 2008م، ج.1، ص.325.
2 المتنبي، الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص. 303.

وهذا الانصراف إلى الموازنة ملاحظ كذلك في الجار والمجرور " للحبّ "، فلمّا كان مقابله في الصّدر: " عينيك " مضافا وهو ليس كذلك، عُوض عن ذلك بإدخال الألف واللاّم التي هي هنا النظير والمقابل للإضافة. هذا النّسق والمعادلة في التّرتيب والتّوزيع تشير إلى العناية الدّقيقة التي تميّز بها المتنبّي غالبا – ومثله غالب الشعراء العباسيين – في هندسة أبياته عمومًا ومطالعه خصوصًا، هندسة لغوية تكاد تكون سمة مميّزة لفنّه.

وفي سبيل تحقيق نغم موسيقي، يكون نقل الحركات وإبدال الحروف كما في قول البحتري:

مُخْلِفٌ فِي الذِي وَعَدْ سِيلَ وَصْلاً فَلَمْ يجُدْ[1]

إذ الأصل " سُئِل " فنقلت الكسرة من الهمزة إلى السين، وأُبدلت الهمزة بعد تسكينها ياءً.

وللتكرار نصيبه في إحداث الإيقاع، بل هو أحد أشهر وسائله استخداما وقدرة على التأثير في الأذن، وإيحاء بالأجواء النفسية المخيمة على الشاعر وموقفه. فالمتنبي وهو يقول:

أَرَقٌ عَلَى أَرَقٍ وَمِثْلِيَ يَأْرَقُ وَجَوًى يَزِيدُ وَعَبْرَةٌ تَتَرَقْرَقُ[2]

يعزف لحنا يشيع منه الإحساس بالتشوش والقلق، الذي يناسبه تكرار صوت القاف على المستوى الكلمي في " أرَق "، والحرفي حين تتناوب وتتردد مع صوت الراء في " تترقرق ".

غير أن يوسف البديعي لم يرقه ابتداء المتنبي مخاطبة ملِك بمثل هذا المطلع، وما فيه من أصوات، وعلّق على ذلك بقوله:" وهو برُقْية العقرب أشبه منه بافتتاح كلام في مخاطبة ملك ... "[3]. وربما كان هذا الرأي صحيحا استنادا إلى أدب مخاطبة الملوك، لكن لا غبار علي حسن الموسيقى المترتبة على التكرار الكلِمي في " أرق "، والصوتي المتأتي من صوت " القاف "، والتناوب في النطق بين الراء والقاف في " تترقرق ".

---

1 البحتري: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص.20.

2 المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج.2، ص. 332.

3 يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، مصدر سابق، ص.300.

على أنه لا بد من الإقرار بأن الشعراء العباسيين يهجمون على المستمع أحيانا بمطالع، يحار الناظر في تراكيب ألفاظها، وغرابة جرسها، وخشونة موسيقاها، ويعييه الأمر وهو يحتال لتبرير ذلك السلوك فنيا، ويضيق ذَرعه بالتأويلات، لاسيما إذا كان ذلك في المطالع التي تكون موضع عناية الشاعر وحذرِه من المزالق، فما الذي يدفع أبا تمام مثلا إلى أن يلفّق بعض الأصوات يصنع بها مطلعا يقول فيه:

قَدْكَ اتَّئِبْ أربيتَ في الغُلَواءِ　　كَمْ تَعْذِلُونَ وَأَنْتُمُ سُجَرائي[1]

وقد لا يكون الانطباع الذي يتركه هذا المطلع من حيث موسيقى الأصوات، أفضل من الانطباع الذي تركه بيت ديك الجن الذي عابه عليه دعبل، من حيث المعاظلة في ألفاظه والغموض في إحالاته[2]، فالحيثيتان مختلفتان ولكن الانطباع واحد وهو الشعور بالاستغراب "وزاد هذه الألفاظ هجنة أنها ابتداء قصيدة "[3].

وربما جاءت رواية أسرفت " بدل " أربيت " في غير الديوان[4]، محاولة للتقليل من نشاز هذه الموسيقى، لاسيما وأن أشد الألفاظ نبوّا ونشوزا في الحس الموسيقي وهما " قدك واتئب " يقعان في وحدة نغمية أو تفعيلة واحدة، تقع هي أيضا في مستهل المطلع، فلو أنه حيل بينهما، بتشتيتهما على مختلف الوحدات، لكان ذلك إجراءً كفيلا بأن يفثأ من حدة ذلك التنافر والقرقعة الصادمة للأذن، وقد يكون من جهة أخرى وسيلة لإساغة ما بقي من تركيب موسيقي في البيت على صعوبة. ثم هل كان أبو تمام يعجز عن أن يستبدل بـ " سجرائي " جلسائي، أو خلطائي القريبتين منها في الحقل الدلالي؟. ربما يدخل هذا في جرأة الشاعر العباسي على محاولات التجريب في الموسيقى الداخلية، والبحث عن فتح آفاق نغَمية جديدة للأذن الشعرية.

---

1 أبو تمام: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص.20.

2 انظر الصفحة 201 من هذه الدراسة.

3الآمدي: مصدر سابق، ص.301.

4 يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، مصدر سابق، ص.305 .

البديـــــــــــــع

يسهم البديع في إثراء بنية الموسيقى الداخلية، وإحداث إيقاعات تَلَذُّها الأسماع، وتستريح إليها النفوس. تستوي في ذلك المحسنات اللفظية وما لها من سحر على الأذن مباشرة، والمحسنات المعنوية وما لها من إيقاع يتجاوز السطوح فينفذ الألفاظَ وصولا إلى ما تحتويه من معان وأفكار تتداعى إلى الذهن، وتتوارد في النفس بأواصر من التطابقات والتقابلات، محدثة رجْعا موسيقيا يُعمّق الإحساس بالمشاعر في النص، ويلقي بإيحاءاته وظلاله عند قراءته.

غير أنه لم يستهدف عنصر من عناصر هذه الموسيقى في تاريخ البلاغة العربية لحملات التشويه كما استهدف البديع. وكان رأسَ ما رُمي به التكلف والتعمّل، وهو ما ترتب عليه تزييف قيمته الفنية، واتهام الجانحين إليه بالعجز الفكري الذي يلجأ صاحبه إلى تمويهه بالطلاء الخارجي، وتغطيته بزخرف من القول.

وفي كثير من الأحيان كانت تلك الاتهامات – مع الأسف – صادرة عن شعوبية وعنصرية ظاهرة العداوة للثقافة العربية عموما، ومنطلقة من توجهات إثنولوجية غيرِ مخلصة للعلم، لاسيما وأن أكثر القائلين بتلك التهم مستشرقون راجت دراساتهم عن العربية وعلومها وثقافاتها في أشد فترات الصدام بين الشرق والغرب.

كما أن من أولئك مثقفين عربا، أُشربوا في نفوسهم ثقافة الغرب ولم يبالوا أن يعلنوا صراحة إعجابهم بتوجهاته المريبة، وتنكرَهم للموروث الثقافي العربي ومنه الموروث البلاغي. وفي أحسن الأحوال نجد قوما من هؤلاء العرب يرددون تلك الأطروحات بحسن نية، غيرَ واقفين على مراميها الدعائية ومحتوياتها الإيديولوجية.

والحق أن الدارس للنصوص الأدبية – أيًّا يكن هذا الدارس، ومهما تكن نوازعه–، إذا نظر في النص نظرة تفريقية، مصابة بذلك الداء العياء المتمثل في تحويل القراءة مجزِرا يُسلخ فيه شكل النص عن مضمونه، وتُدق فيه الأسافين بين اللغة ومحتواها، لا بد أن سيصل – باديَ الرأي – إلى ذلك الحكم المتعسف والمبتسَر، والذي يكون الشكل عموما والبديع خصوصا ضحيته الأولى.

إنه لا يسع الدارسَ الناظر في دعوى شكلانية البديع وعبثيته، إلا أن يتساءل: أي عبثية دفعت بالمذهب البديعي في العصر العباسي إلى التنامي، حتى بات يتوخاه المنشئون فيتولد منه فن أصيل قائم بنفسه في النثر كالمقامة. ويعمد إليه الشعراء فيُغربون فيه ويبدعون، ولا يتورعون عن أن يحشدوا في البيت الواحد منه أنواعا وأشكالا؟. ليست العبثية قادرة على تفسير ظاهرة فنية انتشرت هذا الانتشار مع المحدثين والمولدين في ذلك العصر.

إنه تفسير سطحي ساذج ليس له أي حظ من الإقناع، وأولى منه وأقرب إلى القبول، الذهاب إلى أن ذلك النمط في النظم والإنشاء إنما هو وليد تحولات العصر العباسي الثقافية والفكرية، والمتغيرات الفنية التي شهدها. والتي منها حديث المفاضلات بين الصناعتين الكتابة والشعر، وتعصب كل فريق لفن دون آخر، ومنها حوار الأجناس والأنواع، ومحاولة النثر اكتساح مساحة أكبر، وما قد يتطلبه ذلك من توسله بوسائل شعرية تقرّبه من الشعر الجنسِ الذي كتبت له الهيمنة على البلاغة العربية أحقابا، ولو مرحليا ريثما يكتسب الأنصار فيستقل بكيانه.

ولقد أتى على الثقافة العربية حين من الدهر، اتُّخذ الشعر فيه "وسيلة " للتزيد من المعارف العامة و"وعاء" لها، ونظر إليه الرواة وعلماء العربية على أنه "معجم" للشواهد النحوية واللغوية. وهو ما من شأنه أن يوهي حبل الشعرية فيه، ويساعد على الفصل بين المضمون المعرفي المقصود، والصياغة اللغوية والفنية التي لن يكون لها كبير حظّ بعد الظفر بالمطلوب.

ولم يفت الجاحظَ التفطنُ إلى هذا المنزلق الفني، فأبدى خيبته من طلب علم الشعر عند أصحاب هذا الاتجاه، كالأصمعي الذي وجده لا يحسن من الشعر إلا غريبه، والأخفش الذي ليس له منه إلا إعرابُه، وأبي عبيدة الذي لا يعنيه منه إلا ما تضمن أخبارا أو أياما أو أنسابا. فلم يظفر بضالّته إلا عند النابهين من طبقة الكُتّاب، كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك الزيات[1].

1 ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ج.2، ص. 126.

فلعل ذلك كله حمل الشعراء العباسيين على أن يدافعوا عن صناعتهم وينفوا عنها الدَّخَل، ويعملوا جاهدين على استصفاء الشعر مما يريده أولئك العلماء والمثقفون المتوسلون به إلى غايات غير فنية. فكان من جملة وسائل دفاعهم إلحاحُهم على اللغة الشعرية، وما تتميز به من جمالية بديعية.

ويؤكد سذاجةَ تلك النظرة الدونية إلى البديع، وتهافتَها ما توصلت إليه مناهج النقد الحديثة المنْصبّة على لغة النص، من نتائج وقناعات قوية لم تعد معها تلك النظرة النمطية إلى البديع قادرة على الصمود والاستمرار في الحياة. فمع تلك النتائج والقناعات قلّت الأصوات التي يرى أصحابها البديعَ لغوا من زخرف القول، أو طلاء خارجيا يشكّل قيمة مضافة إلى المعنى، وحتى ذلك القليل منها صائر إلى خفوت. إنّ الدّرس البديعي الحديث المتأثر بالأسلوبيات، يرفض مثل هذا الطّرح، خصوصا مع تطوّر التطبيقات البنيوية على النّصوص، والعناية بالهيكل اللّغوي وتلاشي المسافة المفتعلة بين الشّكل والمضمون.

وواكب ذلك تقدّم لسانيات النص، وعلم تحليل الخطاب بتصوراتهما، وإجراءاتهما في تناول النص والخطاب وتحليلهما، والنظر في مكوناتهما. فرأت فيه لسانيات النص أداة من الممكن جدا توظيفها في حبك النص، وتحقيق الاتساق والانسجام بين أجزائه، والربط بين مكوناته وبذلك " أصبح للبديع أفق جديد من منظور اللسانيات النصية، وهو فاعلية البديع في (ربط أجزاء النص)... "[1].

ومحصل هذا أنّ البديع عنصر من صميم البنية اللّغوية، والوسائل الأسلوبية المرادِ بها تركيز الاهتمام على النصّ نفسه. يقول الدّكتور فوزي محمّد أمين مفرّقا بين البديع والبيان في هذه المسألة :" البديع – فيما أرى– حركة معاكسة لحركة البيان، فالبيان يريد أن يصل القارئَ بموضوع النصّ، بينما يريد البديع أن يحصر القارئ في النصّ نفسه، فاصلا بينه وبين موضوعه، البديع يتّخذ من اللّغة وسيلة وغاية، بينما اللّغة في البيان – مهما لفتت إلى

1 جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م، ص.7.

نفسها– لا تعدو أن تكون وسيلة [...] الحركة في البديع حركة متّجهة إلى داخل النصّ بينما هي في البيان حركة متّجهة إلى الخارج "[1].

إن البيان بما أنه توضيح للمعنى، أي محاولة للكشف عن المضمون وإيضاحه، يكون ارتباطه بذلك المعنى لا بالنص الذي هو فيه، أي هو وسيلة لإيصال المعنى إلى ذهن المستمع لا أكثر. حتى إذا أمكن إيصاله بغير الصور البيانية لم تبقَ حاجة إليه، بخلاف البديع الذي يرتبط بالنص الراهن، فيصبح بذلك ذا قيمة أنطولوجية لذلك النص، وركنا شديدا من أركان النصية.

لذلك صارت إعادة النّظر في قيمة البديع النصّية أمرا مُلحّا، لتجاوز ذلك الحكم النّمطي الحاضر في أكثر الأحيان عند دراسة النّصوص التّراثية، حيث لا يُرى البديع إلاّ تكلّفا، أو لمسات تزينية على حواف المعنى في أحسن الأحوال. " وكأنّ العملية الإبداعية مراحل متعاقبة يتلو بعضها بعضا "[2].

ولإعادة النظر في قيمة البديع الفنية عائد جمالي لا يمكن إنكاره عموما، ولها على الخصوص بالنسبة إلى تاريخ بلاغتنا أكبر الأثر في إعادة تثمين فنون كاملة، ارتبط وجودها وكينونتها بفن البديع. وفي الاعتراف بشرعية وجود هذه الفنون، وحقِّها في إعادة التثمين والتصنيف، والبحث عما تتضمنه من قيم جمالية وخصوصية نصية، ودلالات ثقافية وتاريخية ونفسية، بعد أن جنَت عليها تلك النظرة وجعلتها مثلا للافتعال والتكلف، والمقامة خير مثال شاهد لذلك.

لقد أصّل ابن المعتزّ في مقدمة كتابه " البديع " – أولِ مصنَّف مخصص للبديع وصل إلينا– البديعَ فرده إلى أسلوب القرآن الكريم، وكلام الرسول صلى الله عليه وسلم، وكلام الصحابة رضي الله عنهم، والأعراب وأشعار المتقدمين. فلم يكن المحدَثون بدعا في هذا،

1 فوزي محمد أمين: البديع ودوائر الاغتراب في أدب مصر الإسلامية، ضمن كتاب: في اللغة والأدب، تأليف نخبة من الأساتذة، دار الوفاء، الإسكندرية، 2003م، ص.271.
2 السابق، ص.272.

غاية ما لهم من تميز أنه " كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه ... "[1].

ولا يفوته – وهو يذكر طائفة من أولئك المحدثين الذاهبين مذهب البديع – أن يخص أحد أئمة هذا المذهب وهو أبو تمام الذي " ... شُعف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض "[2].

وإذا ذُكر أبو تمام وإمامته لهذه الطريقة، مَثَلت له عدة أبيات ومطالع، لعل أسْيرها وأدلها على القضية قوله:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ فِي حَدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ[3]

وفي محاولة منه لتوكيد ذلك الرباط المطلعي بين العلمين المكاني والنسوي، يظهر أبوتمام أحيانا حريصا " ... عند ذكره لأسماء المواضع على اشتقاق كلمة أو كلمتين تتجانس مع هذا الموضع، أو يشتق التجنيس من اسم المرأة التي يتغزل بها في بدء القصائد "[4].

سَلِّمْ عَلَى الرَّبْعِ مَنْ سَلْمى بِذِي سَلَمِ عَلَيْهِ وَسْمٌ مِنَ الأَيَّامِ وَالقِـدَمِ[5]

والقصيدة الصوفية في غالب تجلياتها الأسلوبية، معمار أقيم صرحه من لبنات بديعية، فالطباق والمقابلة والتورية، وكذلك الجناس والسجع وما تؤديه هذه الفنون من دلالات متباينة من تجاذب، وتقارب أو تباعد وتنافر، ومعنى ظاهر وآخر باطن، ومن تماثلات وتداخلات لفظية، وتقاطعات صوتية وغير ذلك، وسائل مناسبة للقناعات الصوفية. فالجناس خصوصا التام منه هو التماهي والكينونة الواحدة، يقول ابن الفارض:

سائِقَ الأَظْعَانِ يَطْوِي الأَرْضَ طَيْ مُنْعِمًا عَرِّجْ عَلَى كُثْبَانِ طَيْ[6]

---

1 أبو العباس عبد الله بن المعتز: البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط.2، ص. 74.

2 السابق، الموضع نفسه.

3 أبو تمام: الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 41.

4 السيد محمد ديب: الغموض في شعر أبي تمام، مرجع سابق، ص.81.

5 أبو تمام، الديوان، مصدر سابق، ج. 3، ص.144.

6 ابن الفارض: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط. 2ن 2005م، ص. 199.

وللمتضادات من طباق ومقابلة دلالاتها الواضحة في الكشف عن المفارقات في المجتمع العباسي، وفي نفوس شعراء أوتوا من شفافية النفس وحساسية الشعرية، ما جعلهم عرضة لداء العصر والاغتراب، ومكّنهم أن يكونوا أكثرَ قدرة على التعبير عن تلك المفارقات، وقياس المسافات الهائلة بينها، فليس اعتباطا " أن يتأصل المذهب البديعي على يد أبي تمام في القرن الثالث الهجري، ولم يكن أبو تمام – حين أصّل لهذا المذهب – ينشد زينة أو حلية، ولكنه كان يعبّر عن قلق واغتراب ... "[1].

من أولئك الشعراء الذين عبّروا بوفاء وأمانة عن مأساة الشاعر المسحوق تحت ضغط المفارقات والتناقضات في ذلك العصر، المتنبي القائل في نبرة يملؤها الشك واليأس الوجودي المفضي إلى وضع الإنسان أمام الخيارين اللذَين أحلاهما مرّ :

كَفَى بِكَ دَاءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيَا وَحَسْبُ المَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيا[2]

فليس الشّفاء إلاّ نقيض الدّاء، لذلك يستتبع ذكرُ أحدهما ذكرَ الآخر في قوانين تداعي الأفكار وتلاحقها في النّفس. كما أنّ المنية هي نقيضة الأمنية وهادمتها، لكن هل هي نقيضتها في العمق حقا؟، إنّ التجانس بين اللّفظين يقف عائقا ومقابلا للضدّية المبنية على المفهوم أو المعنى، فالجمع بين (الأمنية والمنية) ليس كالجمع بين (الموت والأمنية)، الثنائية الأولى توحي بنوع من القربى ليست على مستوى الدّال فقط، بل على مستوى المدلول نفسه، الشاعر هنا لم يعُد يرى ذلك الفرق المفهومي المقرّر في المعجم اللّغوي، لقد غادر محبوبه ووليّ نعمته سيفَ الدّولة في حلب مكرها، وانتقل إلى مصر حيث كافور الإخشيدي وصارت حلب عنده هي الأمنية ومصر هي المنايا.

ثنائية (المنايا والأماني) التي تمثّل الدّال، حضورٌ يجرّ المدلول الغائب المتمثّل في (مصر وحلب)، وهذه تستدعي ثنائية (كافور وسيف الدّولة)، لكن الضدّية في الغائب بعد تماديها وتواصلها أوهت الخيط بين طرفي الثّنائي الحاضر في البنية الصّوتية، لتكون دليلا على اقترابهما في إحساس الشّاعر اليائس والمفارق الذي صار يرى المنايا أماني.

---

1 فوزي محمد أمين: البديع ودوائر الاغتراب في أدب مصر الإسلامية، مرجع سابق، ص. 273.

2 المتنبي: الديوان، مصدر سابق، ج. 4، ص. 281.

وكما نلاحظ الحضور في المركّبين الفعليين المسبوقين بحرف المصدر " أنْ "، في" أن ترى" و"أن يكنَّ" نلاحظ من ورائهما الغائب، وهو المصدر الصّريح " الرؤية "، و"الكون. فقد تجافى الشّاعر عن الوحدة الاسمية فيهما إلى المركّب المصدري من حرف المصدر والفعل المفيد للحدوث والانقطاع، وهو ما يناسب الاضطراب والقلق، على خلاف الاسم المتضمّن للاستقرار والثبات.

وزيادة حرف الباء قبل الضّمير (الكاف) المفعول به " بك " ليست مجرّد حشو، إذ في الوُسع اتخاذها المقابلَ لحذف الياء الثانية من " أمانيا " إذ الأصل فيها التّشديد "أمانيّ"، على اعتبار أنّ المفرد " أمنيّة ". ثنائية تقابلية أخرى طرفها الأوّل زيادة والثاني نقصان، تغيير وتضاد في اللغة يستحضران حاله بعد جفاء الممدوح وتغيّره عنه، وانتقاله إلى كافور الذي رأى فيه وفي مصر كل ما هو مغاير، وما هو مضاد لسيف الدّولة ولحلب.

ولا يمتنع مع هذا الشعور الحاد بالتناقضات، واللغة الصاخبة التي يفرضها ركونُ المتنبي إلى سعة الحكمة ونزعة التأمل في الحياة والموت ثنائيةِ الطباق الأم، وفي ما يترتب عليها من ثنائيات أخرى مناسبة لها:

ألا لا أُرِي الأحْدَاثَ حَمْدًا ولا ذَمَّا   فَمَا بَطْشُهَا جهْلاً وَلا كَفُّهَا حِلْمَا[1]

لقد كان لموت جدّة الشّاعر لأمّه، فاجعة وقعت من قلبه بمكان لم يحدث أن انتهى إليه شعوره بموت أحد ممّن رثاهم. لذلك لم يَخُنه في هذه القصيدة الإحساس الصّادق لفقد هذه الجدّة التي بلغ من حبّها له أن ماتت لغلبة السّرور على قلبها وهي تُقبّل كتابه إليها، فلا بِدْع أن يُكْبِرَ حفيدها هول الكارثة، ويتعمق عنده الألم والشّعور بالغربة في هذه الحياة، وذلك ما ينطق به هذا المطلع و كلّ بيت لاحق من أبيات هذه المرثيَة.

إنّ هول الفاجعة يحتاج إلى لفت انتباه عبّرت عنه أداة الاستفتاح والتّنبيه "ألا "، المتنبي نفسه يحتاج إلى أن ينتبه من غمرات المصيبة وإلى ما يعينه على تحمّلها، وليس تكرار لا النافية ثلاث مرّات في البيت إلاّ دليلا على التمنّع والرّفض، التمنّع على المصائب

1 المتنبي: الديوان، بشرح العكبري، مصدر سابق، ج. 4، ص. 102. وفي رواية: " مدحا بدل: حمدا".

والزّمن، ورفض كلّ ما لا يستجيب لتلك النّفس الجامحة والطّامحة التي يحملها المتنبّي بين جنبيه، لذلك كان حضور "لا" متميّزا في شعره، كما في هذه القصيدة التي وردت في مطلعها، وفي أثنائها كقوله:

تَغَرَّبَ لاَ مُسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ وَلاَ قَابِلاً إلاَّ لِخَالِقِهِ حُكْمَا

وفي ختامها:

فَلاَ عَبَرَتْ بِي سَاعَةٌ لا تُعِزُّني وَلاَ صَحِبَتْنِي مُهْجَةٌ تَقْبَلُ الظُّلْمَا

ومع عظم المصيبة وشدّة وقعها، ينطق المطلع بلا مبالاة الشّاعر بالأحداث – ظاهريا على الأقلّ – وذلك ما يشير إليه الطباق في صدر البيت " ...حمدا ولا ذما " والمقابلة في عجزه: " فما بطشها جهلا ولا كفّها حلما ". إنّ قسوة الحوادث ليست عن بطش منها تستوجب به ذما، ولِينها ليس عن حِلم تستحقّ به حمدا، بل ذلك كلّه بيد الله يُصرّفه كيف يشاء، أمّا الحوادث فما هي إلاّ ظرف أو وعاء لتلك التصاريف تتضمّنها بحيادية وسلبية. وما دامت كذلك فما أجدر الإنسان أن يقابلها باللاّمبالاة والاستخفاف.

وهذا اللون من البديع أداة طيعة بين يدي المتنبي، يشكّل منها لغته المعبّرة عن مأساته، التي لا تكمن في المصائب التي نزلت به، ولا قصور يده عن بلوغ مطامحه الجبارة فقط، وإنما في شدة إحساسه بالمأساة. وقريبٌ من البيت السابق ودلالات المطابقة والمقابلة فيه قوله:

مُنًى كُنَّ لِي أَنَّ البَيَاضَ خِضَابُ فَيَخْفَى بِتَبْيِيضِ القُرُونِ شَبَابُ[1]

إن للسّواد والبياض، حضورا لافتا للنّظر في شعر المتنبّي، والأهمّ من هذا أنّ لهما دلالة خاصّة عنده تتجاوز الإشارة التقليدية إلى الشّباب والمشيب، فهو دليل التّناقض الذي تُحيل إليه الحياة التي طالما تظلّم منها المتنبّي: التّناقض بين الشّجاعة والجبن، والكرم والبخل، والعرب والعجم، وغير ذلك من الأشياء والقيم المتصارعة. ولكن أيضا بين "سيف

---

1 السابق، ج.1، ص. 188.

الدّولة، وكافور الإخشيدي". وهذا التّناقض هو العلاقة القائمة بين السّواد والبياض حتّى في توزيعهما على الممدوحَين، سواد شعره في شبابه كان في فترة لقائه بسيف الدّولة الأبيض، وبياض شيبه بعد ذلك كان مع كافور الأسود، إذًا هو النّقيض المصاحب للنّقيض دائما.

وطرف المطابقة الثاني الذي هو السواد، يمكن استخلاصه من لفظ " الشباب " الذي هو ملازمه عادة، وهو الإجراء البديعي الذي يطلق عليه البديعيون " الملحق بالطباق" كما أشار إلى ذلك ابن حجة " وهو راجع إلى الضدين، ومثله قوله تعالى:﴿مِمَّا خَطِيئَاتِهِمْ أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا﴾ [نوح، الآية25]، فالمطابقة بين الغرق ودخول النار، فإن من دخل النار احترق والاحتراق ضد الغرق ... "[1].

ثنائية البياض والسّواد أيضا هي القَطْعِيَةْ والانتحائيّة، والتطرف في اختيار الانتماء، فلا مجال – في عقيدة الشّاعر – للرمادية الواقفة في الوسط، حتّى بالنّسبة إلى الحياة أو الموت:

عِشْ عَزِيزًا أَوْ مُتْ وَأَنْتَ كَرِيمٌ بَيْنَ طَعْنِ القَنَا وَخَفْقِ البُنُودِ[2]

إمّا العيش بعزّة وإمّا الموت بكرامة فلا منزلة وسطى بينهما، إضافة إلى هذا يشير البياض إلى الوضوح والظّهور والبعد عن الزّيف، الذي لم يبغض المتنبّي شيئا مثل بغضه، فلقد أحبَّ بياض شعره وكره صَبغه وتغييره:

ومِنْ هَوَى الصِّدْقِ فِي قَوْلِي وَعَادَتِهِ رَغِبْتُ عَنْ شَعَرٍ فِي الوَجْهِ مَكْذُوبِ.[3]

وظهور أحد الطرفين وخفاء الآخر في هذا النوع من الطباق، يجاوره الخفاء والتجلّي، ولكن على سبيل التمنّي الماضي المحكيّ في الحاضر، فتمنّي الشّاعر لبياض الشّيب كان في الماضي يوم كان شابا قبل حلول المشيب به، وهذا ما يشير إليه لفظ الفعل الناقص كنَّ، وعلى أساس التمنّي الماضي يكون بياض الشّعر هو الغائب المستخفي، ومع غيابه فإنه هو المتجلّي، إذ هو البياض قرين الوضوح والجلاء، وسواد الشّباب – وهو الحاضر وقت

1 ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، مصدر سابق، ج.2، ص.159 – 160.

2 المتنبي، الديوان، مصدر سابق، ج.1، ص. 321.

3 السابق، ج.1، ص. 170. وفي رواية " في الرأس مكذوب".

الأمنية– عنوان الخفاء. فهل كرِه المتنبّي الشّباب لأنّه مظِنّة الجهل والسَّفاهة كما صرّح بذلك في أبيات وقصائد أخرى، وأحبّ بناءً على ذلك المشيب لكونه علامة الوقار والحكمة؟ المتنبّي نفسه استدرك على هذا التّفسير بقوله:

وَمَا الحَدَاثَةُ عَنْ حِلْمٍ بِمَانِعَةٍ   قَدْ يُوجَدُ الحِلْمُ فِي الشُبَّانِ وَالشِّيبِ[1]

إذًا الشّبيبة ليست ملازمة للسّفاهة بالضّرورة، فليس ذلك هو المبرّر الوحيد لتفضيل المشيب على الشّباب. لعل السبب رجوع البياض المرتبط بالوضوح إلى سيف الدّولة، ورجوع السّواد المرتبط بالزّيف إلى كافور.

وتلك الخصوصية في هذا النوع من الطباق، تصاحبها خصوصية في التجنيس، وهو تجنيسُ المطلق أو المشتق في "بياض، وتبييض"، على عزوف من البديعيين عن عده ضربا من الفن يستحق أن يُسلك مع ألوان التجنيس، وهو ما صرح به ابن حجة بقوله :" وسماه قوم تجنيس المشابهة كالسكاكي وغيره، فهو ما اختلف في الحروف والحركات، فاشتبه بالمشتق الراجع معناه إلى أصل واحد، وليس ذلك من أصناف التجنيس ... "[2].

ويوضحه صلاح الدين الصفدي فيقول مضفيا عليه تسميات أخرى :" ... وإما أن يكون الجناس قد جمع ركنيه أصلٌ واحد في اللغة، ثم اختلفا في حركاتهما وسكناتهما، وهذا هو (الجناس المقارب)، ومنهم من يسميه (جناس الاشتقاق) ومنهم من يسميه (جناس الاقتضاب) ... "[3].

وإذا لم يكن لهذا التجنيس كبير قيمة عند البديعيين، فإن له فائدة في تكرار طرف المطابقة الأول: البياض إمعانا في الاحتفاء به، في مقابل إضمار الطرف الثاني: السواد إمعانا في احتقاره.

---

1 السابق، الموضع نفسه.

2 صفي الدين الحلي: مصدر سابق، ص.61.

3 صلاح الدين الصفدي: جنان الجناس، تحقيق سمير حسين حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1987، ص.75.

وقد تحمل هذه الضدية في المطابقات والمقابلات إضافة إلى المفارقة، روح التحدي وإظهار التمرد، والمجاهرة بالرأي المخالف. ولن يكون شاعر عباسي أظهر عبارة عن هذا من أبي نواس البادئِ بمطالع ليست في النهاية إلا إعلانَ حرب صريحا على قيم المجتمع، ودعوة إلى المبارزة:

أَلا فَاسْقِنِي خَمْرًا وَقُلْ لي:هِيَ الخَمْرُ وَلا تَسْقِنِي سِرًّا مَتَى أَمْكَنَ الجَهْرُ [1]

تحدٍّ سافر لمجتمع مسلم يشدد النكير على معاقري الخمر، بَلْهَ المجاهرين بتعاطيها. ولكنه أبو نواس إمام الداعين إلى حزبها وإجلالها، وإحلالها محل الطلل والحبيبة. فالخمر بالنسبة إليه عالم أو كون يجب أن يملأ عليه فكره وحواسّه جميعا. يحكى أن أبا نواس مرّ يوما على مكتب فسمع صبيا يقول لمعلمه: يا سيدي أتدري ما أراد أبو نواس بقوله: ألا فاسقني خمرا وقل لي هي الخمر. وما الفائدة في ذلك ؟. فقال له: لا، فقال الصغير: أراد أن تكمل له لذة الحواس الخمس فإنه إذا شربها حصلت له حاسة البصر، واللمس، والشم، والذوق، وذلك مستفاد من قوله: ألا فاسقني خمرا وتعطلت حاسة السمع، فلما قال: وقل لي: هي الخمر، شنّف سمعه بوصفها فكملت له الحواس الخمس. فقال أبو نواس للصبي: والله لقد أفهمتني من شعري ما لم أقصده "[2].

ويميل أبو نواس أحيانا إلى اصطناع الهدوء الماكر، فيجلس جِلسة المجادل الرصين الواثق بالنصر. فيُضمّن مطابقاته ومقابلاته شحنة من المناظرة والحجاج العقلي، الذي يقلّل من جفافه شيء غير قليل من الظرف والتلطف، ويصوغ عبارته تلك في لغة الحكماء الناصحين:

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْرَاءُ وَدَاوِنِي بِالتِي كَانَتْ هِيَ الدَّاءُ[3]

والزهديات مجال صالح للطباق والمقابلة، فليست الرغبة عن الدنيا إلا الرغبة في نقيضتها الآخرة، وليس التحذير من الاغترار بالحياة إلا الدعوة إلى التفكر في الموت، وما

1 أبو نواس: الديوان، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط.1، 2003م، ص. 44.

2 محمد النواجي: حلبة الكميت، دار الورّاق، لندن، ط.1، 2008، ص.216-217.

3 أبو نواس: الديوان، مصدر سابق، ص. 26.

التنفير من الشر إلا التحبيب في الخير. والنفس الإنسانية ذاتها عالم من الأقطاب المتنافرة والأهواء المتقابلة، تتجاذب الإنسان فيميل حينا هنا وحينا هناك، يقول أبو العتاهية:

الخَيرُ والشَّرُ عاداتٌ وأهواءُ   وقد يكونُ منَ الأحْبابِ أَعْداءُ[1].

يبتدئ البيت بطباق " الخير، الشر"، وينتهي بمثله: " الأحباب، أعداء "، وأكثر أبيات القصيدة لا تخلو منه ففي الرابع: " داء، دواء" ، و في الخامس:" يقضي، لا يُقضى عليه"، وفي السادس: " تفنى، تبقى "، وفي الحادي عشر:" النور، ظلماء "، وفي الثالث عشر: "إدناء، إقصاء"، وفي البيت الأخير ثنائية من الطباق كما كان المطلع، وإن كان الأول هذه المرة في آخر الصدر:

كلٌّ يُنقّل في ضيقٍ وفي سَعة   وللزمانِ به شدٌّ وإرخـــــاءُ

الإنسانية إذًا في مسيرة الحياة تكافح من أجل احتلال الموقع المناسب بين طرفي النقيض.

ويدخل في هذه الهندسة الموقعية للطباق والمقابلة تناوب أطرافهما على التراتبية فيهما، في تركيب استداري يستقصي أدق تفصيلات المعنى النهائي، ويجمع القضية ونقيضها في قضية موحدة جامعة، يقول المتنبي:

صِلَةُ الهَجْرِ لِي وَهَجْرُ الوِصَالِ   نَكَسَانِي فِي السُّقْمِ نُكْسَ الهِلاَلِ[2]

فإضافة إلى ما تتضمّنه هذه المقابلة في البيت من ضدّية، ما يحمله من تبادل موضعي بين جزئي تلك المقابلة " صلة الهجر ": (1، 2)، و" هجر الوصال ": (2، 1). نكوص ورجوع إلى البداية، كما أن رجوع القمر هلالا هو رجوع إلى حالته الأولى بعد تمام إبداره.

1 أبو العتاهية: الديوان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004م ، ص. 19.

2 الديوان، مصدر سابق،ج.3، ص. 191.

هذه العقيدة كثيرا ما سيطرت على الشّعراء عند تأمّلهم في الحياة والموت، ووجّهت نظرتهم إلى مصير الإنسان بينهما، كما يقول المتنبّي نفسه في قصيدة أخرى:

إِلَى مِثْلِ مَا كَانَ الفَتَى مَرْجِعُ الفَتَى   يَعُودُ كَمَا أُبْدِي ويُكْرِي كَمَا أَرْمَى.[1]

إنّ هذه " الرّجوعية " جعلت المعرّي يحذو حذو المتنبّي الأثير عنده فيرى المتناقضات متشابهات:

وَشَبِيهٌ صَوْتُ النَّعِيِّ إِذَا قِيـــــــــــسَ بِصَوْتِ البَشِيرِ فِي كُلِّ نَادِ

وعجز البيت أيضا مبني على الرّجوع إلى الحالة الأولى، فالنكس ما هو إلاّ العودة مرّة أخرى إلى المرض، والهلال هو مآل البدر في آخر الشّهر كما كان هو الأصل في أوّله.

إن النماذج السابقة تؤكد ما سبق من ضرورة إعمال الفكر مرة أخرى في البديع، وقيمته الفنية، والنصية، والبحث في ما يسبقه من دوافع، وما يصحبه من أثر في الخطاب والنص، وما يعكسه من توجه فكري وفني، ويتضمنه من دلالات تاريخية وحضارية. فلا يكفي أبدا الاكتفاء بمقولة التكلف والتصنع، بل العكس إن من صميم طبيعة الفن الشعري أن يعمل الشاعر " ... على تجاوز الأطر الصياغية المألوفة حتى لا ينزل بخطابه إلى مستوى التعامل الحياتي للغة، وهنا تأتي الحاجة إلى اقتناص كل مظاهر الثراء في اللغة، واصطياد ما تحمِله من تنوع لتحقيق الهدف الجمالي "[2].

وبدَهي أن يلاحظ – بناء على هذا – أن البنى البديعية هي أكثر البنى قدرة على التكفل بتحقيق هذا الثراء، بل هي أول وسيلة تتاح للمبدع وهو يسعى إلى ذلك، بشرط أن تكون صادرة عن وحي من قريحته، وإصالة من عبقريته، ومهارة في الصياغة الفنية. يقول الدكتور محمد عبد المطلب – مبيّنا في الوقت نفسه سبيل التخلص من التكلف المكشوف، وآلية التعامل معها في سبيل ذلك – :" وأعتقد أن الأشكال البديعية هي أكثر الظواهر

---

[1] السابق، ج.4، ص. 102.

2 محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت–الشركة المصرية العالمية اانشر، لونجمان، مصر، ط.1، 1979، ص.17.

اللغوية التي يمكن أن تقدم للمبدع هذا الثراء والتنوع، على أن يُؤخذ في الاعتبار – دائما – الابتعاد عن التكلف والاعتساف، على معنى أن تكون الأشكال البديعية دعما للقدرة الإبداعية، وأن يتم التعامل معها لتكون مكوّنا أساسيا في البناء الشكلي والمضمون ... "[1].

إن آلية كهذه من شأنها توحيد العمل الفني وإفراغُه في بوتقة واحدة، وإعطاء الأسلوب هوية ترتفع به عما علق في الأذهان من أنه ليس أكثر من لباس خارجي، وقيمة مضافة إلى الموضوع. فهي" ما يجعل من الأسلوب ظاهرة خارجية وداخلية على صعيد واحد، حتى يصعب الفصل بين ما هو أساسي في البنية، وما هو إضافي تحسيني، وهو ما يدفع بالأسلوب إلى منطقة الأدبية الحقيقية "[2].

ولا مشاحة في ضرورة تجنب الحالة التي يتشبع فيها النص بالألوان البديعية، إلى الدرجة التي تُستهلك معها قيمتها الجمالية فتعجز عن أداء وظيفتها الشعرية في النص. على أن ذلك متروك للحاسة الفنية عند الشاعر والمتلقي كليهما، وليس لها مقياس نهائي، ولا حِسبة رياضية يجب التقيد بها، كما ذهب إلى ذلك الآمدي وهو يتتبع تجنيسا لأبي تمام بقوله :" ... وهذا ابتداء ليس بالجيد، لأنه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ، وإنما يحسن إذا كان بلفظتين، وقد جاء مثله في أشعار الناس، والرديء لا يُؤتم به ... "[3].

---

1 السابق، الموضع نفسه.

2 السابق، الموضع نفسه.

3 الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، مصدر سابق، ج.1، ص. 441.

خـــــاتمـــة

قد لا يكون من التجني أن يزعم زاعم أنّ تطور الشعر في العصر العباسي، لم يسع صدره كل مستجدات العصر، الذي كان منعطفا حادّا تطورت فيه الحياة الثقافية والحضارية والفكرية تطورا هائلا لم يلحق به الشعر. وربما كان من الأدلة على هذا مطالبة النقد آنذاك للشعراء بأمور لم يجدها في الشعر، فثار الشعراء على النقاد واتهموهم بالافتئات والجهل بطبيعة الشعر.

تتصل تلك الأمور بمستجدات فكرية وثقافية بحثت عن لسان لها في فنون وعلوم أخرى غير الشعر، ويصدق هذا على الشعر في فنونه الكبرى، وفي بنية القصيدة العربية التي هي التجلي المادي للفن الشعري. فالشعر بقي على غنائيته غير ملتفت إلى ما عرفته شعوب أخرى من شعر مسرحي وملحمي وغير ذلك، مع أنه كُتب للعرب حظ من معرفة بعض وجوه الثقافة عند تلك الشعوب، أثّرت تأثيرا واضحا في الفلسفة والعلوم التي برع فيها العرب والمسلمون.

وقد كان لضعف ذلك التأثير في الشعر، أسباب ثقافية ومحاذير دينية أُشبعت بحثا وتفصيلا في مظانّها، فضلا على شراسة الموروث واستماتته في الدفاع عن نفسه في كل ثقافات العالم. والمقصود هنا استمرار النمط الغنائي في الشعر العربي، واطراد بنية القصيدة العربية التقليدية على ما كانت عليه في العصور السابقة، بصرف النظر عن تطرق أفكار ومعان جديدة إليها، فرضها واقع الحياة المتحضرة، والتثاقف مع الآخر، غير أن تلك الأفكار والمعاني المستحدثة ظلت تُعرض في القالب الموروث، منتظرة آفاقا أوسع، وبيئات أخرى كان منها البيئة الأندلسية، وبيئات أخرى امتدّ فيها المجتمع العربي في عصور متأخرة.

ومع هذا، فيجب الإقرار بأن الشاعر العباسي، سلط عبقريته على الصلصال القديم، واستطاع أن يُخرج منه أشكالا بديعة، في محاولة منه لإبراز الذات ومقارعة الأنموذج السابق والتغلب عليه في فنه. فتناول القصيدة الموروثة محاولا إظهار تفوقه في صياغتها وقدرة تصرفه وحيلته في حبك جمالياتها، بدءا بمطلعها الذي هو عتبة الدخول إليها، حتى لم يجد كثير من النقاد والبلاغيين حرجا في التصريح بتفوق المحدثين على القدماء في ذلك، وكان مما ساعد على هذا:

1. تطور النقد الأدبي ونضجه في العصر العباسي، لاسيما النقد البلاغي، الذي كرّس براعة الاستهلال بوصفها من ألزم الفنون البلاغية وأحراها بالتقديم.

2. تنامي الشعور بأن من عناصر جماليات القصيدة عنصرَ الوحدة. يستوي في ذلك كثير من النقاد وجمع من الشعراء أنفسهم، حتى ليتباهي بعضهم بأن لأبيات شعره قرانا ليست لغيره، بعيدا عن مدى قوة ذلك الشعور، ومدى انتشاره، أو قدرته على البروز بوصفه ظاهرة فنية مكتملة النضوج.
3. ازدهار فن الغناء الذي يتجه أصحابه عادة إلى التغني بالمطالع والمقدمات وترديدها، وهو ما يحفّز الشعراء ويشحذ قرائحهم لتجويد هذه الأجزاء من القصيدة تخصيصا.

هذا وإن من أوضح ما يمكن أن يخرج به دارس مثل هذه القضايا من القصيدة العربية التقليدية ما يأتي:

1. أن الدرس البلاغي والنقد العربي القديم المرتبط به، لم تعزب عنه صغيرة ولا كبيرة من جماليات المطلع ووظائفه، وما يجب له من شروط تضمن له قيمته الشعرية، فقد تناول ذلك كله إما تصريحا وتنظيرا، وإما ممارسةً وتطبيقا، في مقولات نقدية تتمتع بالمرونة، وسعة الأفق الكفيلة باستيعاب أطروحات نقدية ومنهجية هي وليدة العصر الحديث.
2. أن من الشروط الجمالية الشعرية التي استخلصها البلاغيون والنقاد القدماء من مطالع القصائد، ما يدعو إلى دلالة المطلع على موضوع القصيدة الأصلي، وإذا كانت الوحدة الفنية موضوعا أعقد وأعمق من هذه الدلالات والإيحاءات، فإن في ذلك دعوة إلى إحداث نوع من التناسب الدلالي، والاتساق والانسجام الموضوعي الذي ينافح بعض الدارسين عن كونه وجها من وجوه الوحدة، ومظهرا من مظاهر النَّصية، جديرا بالتحفيز على إعادة النظر في مسألة الوحدة في القصيدة العربية القديمة.
3. أن بين دراسة المطلع والعنوان وشائج قوية وظاهرة، بحيث يمكن استغلال ما فتحته السميولوجيا من أبواب أمام العنونة، في دراسة مطلع القصيدة العربية التراثية.

4. أن الشعراء العباسيين حلّقوا في سماء الإبداع في مطالع قصائدهم، وجوّدوا فيها تجويدا لم يجد معه أشد النقاد المحافظين تعصبا للقديم بدّا من الإقرار لهم بحيازة قصب السبق في ذلك، ومن اتخاذ شعرهم مصدرا للأمثلة والشواهد لبراعة المطلع.
5. أن الشاعر العباسي يغرّب أحيانا في مطالعه تغريبا شديدا، تركيبا وإفرادا وموسيقى، فيبدأ قصائده بمطالع تثير تساؤلات واعتراضات وجيهة، يصعب تبريرها جماليا على أكثر مناهج النقد قدرة على التأويل، مدفوعا ربما بروح المغامرة، وحب التجريب، ومحاولة فرض الذات ومخالفة الآخر السابق، وهو الذي يدفع به إلى أقصى حدود التجريب وتقليب مكونات البيت وعناصر القول فيه.
6. أن ذلك الشاعر في تغريبه ذلك يواجه من المعارضة كل نقد لاذع، واعتراض ساخر، غير أنه لا يرعوي عادة ولا يعلن استسلامه، بل يقف في مواجهة ذلك وِقفة صاحب الموقف، يدافع عن صناعته مبررا مبيّنا، أو مكتفيا أحيانا بإجابات كاريكاتورية، مستخفا بالنقد الموجّه إليه، مقابلا السخرية بمثلها.

قــائمة المصـــادر والمراجــع

أولا المصادر

أ. المادة النقدية

1. الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر): الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط.5، 2006م.
2. أبو حيان (علي بن محمد التوحيدي):

- الإمتاع والمؤانسة، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط.1، 2006م.
- المقابسات، تحقيق: محمد توفيق حسين، دار الآداب، بيروت، ط.2، 1989م.

3. أبو حيّان (محمد بن يوسف الأندلسي الغرناطي): البحر المحيط في التفسير، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2005م.
4. أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله): كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المطبعة العصرية، بيروت، 1988م.
5. الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين): كتاب الأغاني، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط.6، 1983م.
6. الباقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب): إعجاز القرآن، تحقيق: عماد الدين أحمد حيدر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط.4، د.ت.
7. ابن الأثير(أبو الفتح نصر الله ضياء الدّين بن محمد): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، 2010م.
8. ابن جني(أبو الفتح عثمان بن جني):

- الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، ط.1، 2006م
- المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تحقيق: علي النجدي ناصف، وآخرون، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 2004م.

9. ابن حجة الحموي (أبو بكر علي بن عبد الله تقي الدين) خزانة الأدب وغاية الأرب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط.2، 1991م.

10. ابن خلدون (أبو زيد عبد الرحمن بن محمد وليّ الدين): المقدمة، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.1، 2000م.

11. ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، لبنان، ط.1، 2001م.

12. ابن السرّاج (محمد بن سهل): الأصول في النحو، تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.1، 1985م.

13. ابن سلاّم (أبو عبد الله محمد الجُمحي): طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، د.ت.

14. ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن سعيد): سر الفصاحة، تحقيق: داود غطاشة الشوابكة، دار الفكر، عمّان، ط.1، 2006م.

15. ابن شهيد (أبو عامر أحمد بن أبي مروان): رسالة التوابع والزوابع، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط.4، 1983.

16. ابن طباطبا(أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي): عيار الشعر، تحقيق: عبد العزيز بن ناصر المانع، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سورية، 2005م.

17. ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد): العقد الفريد، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1983م.

18. ابن عربي (محمد بن علي محيي الدين): محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.2، 2005م.

19.ابن فارس(أبو الحسين أحمد بن زكريا): الصاحبيّ في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق: د. عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان، ط.1، 1993م.

20.ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم): الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الآثار، القاهرة، ط.1، 2010م.

21.ابن المعتز(أبو العباس عبد الله): البديع، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط.2، 2007م. ط.1، 1997م.

22.ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم جمال الدين): لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط.6، 1997م.

23.ابن وكيع (أبو محمد الحسن بن علي): المنصف للسارق والمسروق منه، تحقيق: عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، ط.4، 1994م.

24.ابن يعقوب المغربي (أبو العباس أحمد بن محمد): شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، لبنان، ط.1، 2006م

25.ابن يعيش (أبو البقاء علي بن يعيش موفق الدين): شرح المفصل للزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 2001م.

26.الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2003م.

27.الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن):

- أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة السعودية، ط.1، 1991م.
- دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط.5، 2004م.

28.الجرجاني(أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط.1، 2006م.
29.الجرجاني(علي بن محمد الشريف): كتاب التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط.4، 1998م.
30.حازم القرطاجني (أبو الحسن بن محمد): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط.2، 1982م.
31.الحصري (أبو إسحق إبراهيم بن علي القيرواني): زهر الآداب وثمر الآداب، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، لبنان، 2005م.
32.الحِلّيّ (عبد العزيز بن سرايا صفي الدين): شرح الكافية البديعية في علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق: د. نسيب نشاوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989م.
33.الخطيب التبريزي (أبو زكريا يحيى بن علي) : الكافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2003م.
34.الرازي (أبو عبد الله محمد بن عمر فخر الدين): نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط.1، 1985.
35.الراغب الأصفهاني (الحسين بن محمد): مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق: مصطفى بن العدوي، مكتبة فياض، المنصورة، مصر، 2009م.
36.الزركشي (محمد بن عبد الله بدر الدين): البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت لبنان، 2006م.
37.الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر): الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط.1، 2006م.

38. السكاكي (يوسف بن محمد): مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 2000م.

39. السيوطي (أبو الفضل عبد الرحمن بن الكمال):

- الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: حامد أحمد الطاهر البسيوني، دار الفجر للتراث، القاهرة، مصر، ط.2، 2009م.
- أسرار ترتيب القرآن، تحقيق: عبد القادر أحمد عطا، دار بوسلامة، تونس، 1983م.
- الأشباه والنظائر في النحو، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، لبنان، ط.1، 1999م.
- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع، تحقيق: د. عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، 2001م.

40. الصفدي (خليل بن أيبك صلاح الدين): جنان الجناس (في علم البديع)، تحقيق: سمير حسن حلبي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1987م.

41. علي بن الجهم (أبو الحسن القرشي السامي): الديوان، تحقيق: خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، ط.3، 1996م.

42. المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد):

- الكامل، تحقيق: د. محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط.4، 2004.
- المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، 2010م،.

43. المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين): الديوان بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2010م.

44. المرزباني(محمد بن عمران): الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.1، 1995م.

45.المظفر بن الفضل العلوي (أبو علي المظفر بن سعيد): نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق: نهى عارف الحسن، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.2، 1995م.

46.النواجي (محمد بن الحسن شمس الدين): حلبة الكميت، دار الورّاق، لندن، ط.1، 2008م.

47.الواحدي (أبو الحسن علي بن أحمد): شرح ديوان المتنبي، دار الأصالة، الجزائر، ط.1، 2009.

48.يحيى بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ط.1، 2002م.

49.يوسف البديعي: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا ومحمد شتا، دار المعارف، القاهرة، ط.3، 1994م.

ب. الدواوين

50.أبو تمام(حبيب بن أوس الطائي): الديوان بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط.5، 1987م.

51.أبو العتاهية (أبو إسحق إسماعيل بن القاسم): الديوان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2004م.

52.أبو فراس الحمداني (الحارث بن سعيد): الديوان، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط.2، 2002م.

53.أبو نواس (الحسن بن هانئ): الديوان، تحقيق: أحمد عبد الحميد الغزالي، دار الكتاب اللبناني ، ط.1، 2008م.

54.البحتري (أبو عبادة الوليد بن عبيد): الديوان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط.2، 2005م.
55.بشار بن برد (أبومعاذ المُرعّث): الديوان، تحقيق: الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، دار سحنون، تونس/دار السلام، القاهرة، ط.1، 200م.
56.ابن الرومي (أبو الحسن علي بن العباس): الديوان، تحقيق: عبد الأمير علي مهنّا، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط.2، 1998م.
57.ابن الفارض (أبو حفص عمر بن الحسن): الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.2، 2005م.
58.ابن المعتز(أبو العباس عبد الله): الديوان، صنعة أبي بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق: د. أحمد يونس السامرائي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط.1، 1997م.
59.الحلاج (أبو مغيث الحسين بن منصور): الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.1، 1998م.
60.دعبل (أبو علي بن رزين): الديوان، دار الجيل بيروت، لبنان، ط.1، 1998م.

ثانيا المراجع

أ.الكتب

61.ابتسام أحمد حمدان: الحذف والتقديم والتأخير في ديوان النابغة الذبياني دراسة دلالية تطبيقية معنوية، دار طلاس، دمشق، سورية. ط.1، 1992م.

62.د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط.5، 1986م.

63.د. أحمد سعد محمد: نظرية البلاغة العربية دراسة في الأصول المعرفية، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط.1، 2009م.

64.د. أحمد طعمة حلبي: المفاهيم الجمالية في الشعر العباسي، وزارة الثقافة، دمشق، 2006م.

65.. د. أحمد مبارك الخطيب: الانزياح الشعري عند المتنبي قراءة في التراث النقدي عند العرب، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط.1، 2009م.

66.أحمد مداس: لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، جدارا للكتاب، عمّان – عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط.1، 2007.

67.د. أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط.1، 2005م.

68.. أدونيس، (علي أحمد سعيد):

- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط.3، 2000م.
- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط.1، 1971م.

69.أرسطوطاليس: فنّ الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953م.

70.إيفالد فاجنر: أسس الشعر العربي الكلاسيكي الشعر العربي القديم، ترجمة: د.سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار، القاهرة، ط.1، 2008م.

71.د. بسام قطّوس: الإبداع الشعري وكسر المعيار (رؤى نقدية)، مجلس النشر العلمي، لجنة التأليف والتعريب والنشر، جامعة الكويت، دولة الكويت، 2005م.

72.بطرس البستاني: أدباء العرب، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1989م.

73.د. تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، القاهرة، ط.5، 2006م.

74.جان بول سارتر: ما الأدب؟، ترجمة: د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، لبنان، 1984.

75.د. جبّور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط.2، 1984م.

76.د. جمال بندحمان: الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري التشعب والانسجام، دار رؤية، القاهرة، ط.1، 2011م.

77.د. جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.

78.جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط.3، 1993م.

79.د. حسن إبراهيم الأحمد: أبعاد النص النقدي عند الثعالبي مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2007م.

80.د. حسن طبل: المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط.1، 1998م.

81.د. حسن عبد الله شرف: النقد في العصر الوسيط والمصطلح في طبقات ابن سلاّم، دار الحداثة، بيروت، ط.1، 1984م.

82.د. حسين الواد: المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط. 2004م.

83.د. حلمي مرزوق: في فلسفة البلاغة العربية علم البيان، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2004م.

84.د.خالد حسين حسين: في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دمشق، سورية، 2007م.

85.د. خليل أحمد عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها منهج وتطبيق، عالم المعرفة، جدة، ط.1، 1984م.

86.خليل شكري هياس: فاعلية العتبات في قراءة النص الروائي (صخرة الجولان لعلي عقلة عرسان) أنموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

87.د. خليل الموسى: جماليات الشعرية، اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، سورية، 2008م.

88.رومان جاكوبسون: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة: علي صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، ط.1، 2002م.

89.رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م.

90.زكريا إبراهيم: مشكلة البنية، مكتبة مصر، 1990م.

91.د. الزواوي بغوره: المنهج البنيوي بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2001م.

92.د. سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي رؤية معاصر في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، الأردنّ/عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط.1، 2007م.

93.ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، دار غريب، القاهرة، 1997م.

94.سعيد الأيوبي: عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، 1986.

95.د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط.3، 1984م.

96.د. السيد إبراهيم محمد: الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، دار الأندلس، بيروت، ط.2، 1982م.

97.د. السيد محمد ديب: الغموض في شعر أبي تمام، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط.1، 1989م.

98.د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط.1، 1968.

99.د. شوقي ضيف:

- البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، ط.10، 1999م.
- تاريخ الأدب العربي، ج.3، العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، ط.6، د.ت.
- تاريخ الأدب العربي، ج.4، العصر العباسي الثاني، ط.2، 1975م.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط. 13، 2004.

100. د. صلاح فضل: علم الأسلوب والنظرية البنائية، دار الكتاب المصري ، القاهرة – دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط.1، 2007م.

101. د. طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط.13، 1979م.
102. د.طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 1996م.
103. د. عاطف فضل: مقدمة في اللسانيات، دار الرازي، عمّان، ط.1، 2005م.
104. عباس محمود العقاد:
- ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، لبنان، د.ت.
- الديوان في الأدب والنقد(بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازني)، دار نهضة مصر، ط.1، 2009م.
- اللغة الشاعرة، دار نهضة مصر، القاهرة، 2004م .
- مطالعات في الكتب والحياة، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، د.ت.
105. د. عبد الجليل يوسف بدا: الظواهر النحوية والصرفية في شعر المتنبي، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، ط.1، 2006م.
106. د. عبد الحليم حفني: مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987م.
107. د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط.5، 2006م.
108. عبد القادر رحيم: علم العنونة، دار التكوين، دمشق، سورية، ط.1، 2010م.
109. د. عبد الله التطاوي: تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي مدخل إلى فن المعارضة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط.1، 2007م.
110. د. عبد الله العشي: أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2009م.
111. د. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006م.

112. د. عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومه، الجزائر، 2007م.

113. د. عبده بدوي: دراسات في النص الشعري العصر الحديث، دار قباء، القاهرة، 1997م.

114. د. عز الدين إسماعيل: روح العصر، دار الرائد العربي، بيروت، 1978م.

115. د. عز الدين محمد الكردي: التقديم والتأخير في القرآن الكريم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط.1، 2007م.

116. د. علي مراشدة: بنية القصيدة الجاهلية دراسة تطبيقية في شعر النابغة الذبياني، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، الأردن/عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن. ط.1، 2006م.

117. د. عمر فرّوخ: تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط.8، 2006م.

118. د. فاضل صالح السامرائي: لمسات بيانية في نصوص من التنزيل، دار عمار، عمّان، الأردنّ، ط.5، 2009م.

119. فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية، ترجمة: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، ط.1، 2000م.

120. د. فوزي محمد أمين وآخرون: في اللغة والأدب ، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2003م.

121. د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط.1، 2002.

122. . ماثيو أرنولد: دراسة الشعر، ضمن كتاب " النقد أسس النقد الأدبي الحديث "، ترجمة: هيفاء هاشم، وزارة الثقافة، دمشق، 2006م.

123. محمد أديوان: قضايا النقد الأدبي عند حازم القرطاجني، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، المملكة المغربية، 2004.

124. د. محمد الحافظ الروسي: ظاهرة الشعر عند حازم القرطاجني، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط.1، 2008م.

125. محمد الخضر حسين: بلاغة القرآن، الدار الحسينية للكتاب، القاهرة، د.ت.

126. محمد سعيد إسبر ومحمد أبو علي: الخليل معجم في علم العروض، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.1، 1982م.

127. د. محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، ط.2، 2006م.

128. د. محمد صابر عبيد، ود. سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط.1، 2008.

129. د. محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت/الشركة المصرية العالمية للنشر –لونجمان، مصر.

130. محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط.1، 2003م.

131. د. محمد كريم الكواز: البلاغة والنقد المصطلح والنشأة والتجديد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط.1، 2006م.

132. د. محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه، الدار العربية للكتاب، تونس/ ليبيا، 1992م.

133. د. محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط.3، 2004م.

134. د. محمد مصطفى أبو شوارب: شعرية التفاوت مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط.1، 2007م.

135. د. محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، عالم الكتاب، تونس، 2006م.

136. د. محمد مصايف: جماعة الديوان في النقد، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، 1974م.

137. د. محمد مندور:

- في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1988م.
- في الميزان الجديد، نهضة مصر، القاهرة، مصر، 2004م.
- النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، 2004م.

138. د. محمود نحلة وآخرون: في اللغة والأدب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003م.

139. د. مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، دار اليازوري، عمّان، 2009م.

140. د. مصطفى حركات: قواعد الشعر (العروض والقافية)، موفم، الرغاية، الجزائر، 1989م.

141. د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، ط.3، 2002م.

142. نازك الملائكة: ديوان شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، ط.2، 1979م.

143. اليازجيان (ناصيف، وإبراهيم): العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت.

144. ياسين نصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، دمشق، 2009م.

145. د. يمنى العيد: في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط.4، 1999م.

146. د. يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.2، 2008م.

147. **FERDINAND DE SAUSSURE :COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE, Ed. TALANTIKIT, Béjaïa, 2002.**

ب. الدوريات

148. امْحمد العماري: مفهوم الشعرية واتجاهاتها، مجلة الحكمة، مؤسسة كنوز الحكمة، الأبيار، الجزائر، العدد.6، 2011م.

149. د.جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلد:25، العدد: 03، يناير/مارس 1997م.

150. د. رمضان الصبّاغ: العلاقة بين الجمال والخلاق في مجال الفن، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد:17، العدد:1، سبتمبر، 1998م.

151. د. محمد حماسة عبد اللطيف: فاعلية المعنى النحوي في بناء الشعر، مجلة دراسات عربية وإسلامية، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، 1983م.

152. د. محمد رضا مبارك: مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع. 65، خريف 2004م شتاء2005م.

153. د. محمد عزام : بناء القصيدة التقليدية، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع.102، أكتوبر، 1979.

154. د. محمد مشبال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، المجلد:30، العدد: 13، يوليو/سبتمبر 2001م.

155. موخاروفسكي (يان): اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: ألفت الروبي، فصول، المجلد:5، العدد:1، أكتوبر، 1984م.

فهـــرس

ملخص

عنوان هذه الرسالة: " شعرية المطلع في القصيدة العباسية"، دراسة جمالية تتوجه إلى مطلع القصيدة العباسية تخصيصا، لاستجلاء أهم قيمه الفنية ومقوماته الأسلوبية. وقد بسطت فكرتها العامة في بابين: تناول أولهما في فصله الأول بنية القصيدة العربية التقليدية، من مقدمة وتخلص وختام، وذلك رغبة في رصد موقعية المطلع من ذلك كله. إلى جانب قضايا نقدية، ومباحث بلاغية تتصل بذلك، تكفل بها الفصلان الباقيان منها: قضية الوحدة، والمطلع الذي بُحث من الناحية الجمالية، وشروطه البلاغية، وخصائصه الأسلوبية، ومقارنته بالعنوان في الدرس السميولوجي. أما ثاني البابين: فهو دراسة تطبيقية، صُرفت إلى دراسة مدونة من مطالع مختلفة، متدرجة من المستوى التركيبي فالإفرادي فالصوتي.

<u>الكلمات المفاتيح</u>: شعرية – مطلع – عباسي– أسلوبية.

Résumé

Cette thèse à comme titre la poéticité dans le 1er vers "elmatalaa" du poème abbasside, étude qui cherche à découvrir les structures stylistiques et les valeurs esthétiques qui l´enrichi; au moyen des trois nivaux syntaxique, morphologique, et phonétique

<u>Mots clés</u>: poétique, abbasside, "matalaa", stylistique.